

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ÉCRIVAIN ENFANT DE REMPLACEMENT
AU MIROIR DE L'AUTOBIOGRAPHIE
(MICHEL LEIRIS, ANNIE ERNAUX)

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
SYLVIE BOYER

OCTOBRE 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

À mes grands-mères,

à mes parents,

et

à Vivian

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements chaleureux vont à Simon Harel, mon directeur de thèse, pour son support indéfectible, pour ses lectures et ses conseils toujours judicieux. Je tiens à lui exprimer ma vive reconnaissance pour son soutien et aussi pour la confiance qu'il m'a accordée tout au long de cette thèse.

Je désire également témoigner toute ma gratitude à Stéphan Gibeault. Sans son aide, ce travail n'aurait pu aboutir. Je le remercie de m'avoir accompagnée dans cette longue aventure et, toujours, de m'avoir encouragée. Mes remerciements vont aussi à ma famille. Que mes parents trouvent ma gratitude pour leur support constant et pour l'aide précieuse qu'ils m'ont apportée au cours de cette thèse. Merci à ma sœur pour ses encouragements et ses petits gestes si précieux. Merci à Chantal pour son écoute et son support inappréciable. Que soient également remerciés Daniel, François, Camille, William et Rose.

Ma reconnaissance va également à Grégoire Joubert qui fut toujours là pour moi. Je le remercie de ses lectures et de son écoute. Que soit remerciée Julie Paquin pour son amitié, pour ses encouragements répétés, pour ses conseils et ses lectures. Merci à Geneviève Denis qui me fit découvrir l'œuvre d'Annie Ernaux et qui, depuis les débuts de cette thèse et bien avant, partagea cette traversée. Merci à Caroline Désy pour son support, son aide et ses conseils. Merci de même à Eva Le Grand, à Catherine Mavrikakis, à Jennifer Tremblay, à Alice Gianotti, à Evelyne Ledoux-Beaugrand, à Louise Nepveu. Il m'importe aussi de remercier Mme Anita Fernandez-Desjardins grâce à qui j'ai pu trouver le courage d'aller au bout de cette thèse.

Je remercie enfin, pour leur soutien financier, le CRSH, le FQRSC, le Centre interuniversitaire d'études le CELAT, le projet international « Le soi et l'autre », ainsi que le département d'Études littéraires de l'UQAM.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	vii
RÉSUMÉ	ix
INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE PRÉSENTATION THÉORIQUE INTRODUCTIVE	18
CHAPITRE I LA QUESTION DE L'ENFANT DE REMPLACEMENT	19
1.1 L'impossible deuil d'une mort traumatique.....	19
1.1.1 Un enfant est mort	19
1.1.2 Le désir d'un autre enfant : une grossesse de remplacement?	26
1.1.3 Modalités de l'investissement maternel	33
1.2 L'enfant chargé de deuil	38
1.2.1 Formes et figures d'une dépossession	48
DEUXIÈME PARTIE DU SECRET COMME RESSORT DE LA CRÉATION	56
CHAPITRE II LE BESOIN DE SAVOIR SUR L'ORIGINE ET LA MORT	57
2.1 « Il était une fois... »	58
2.2 Le récit traumatique sur les origines	66
2.2.1 Du secret.....	72
2.2.2 Le mythe sexuel de la mort : « on tue un enfant »	79
2.2.3 « Et la nuit » : un souvenir d'enfance de Michel Leiris	85
2.3 Dissection scripturaire ouvrir le corps de mémoire	89
2.3.1 Le couteau de l'écriture.....	90

2.3.2 Main basse sur les rouages du vivant	93
2.3.3 La pulsion d'exhumer : extraire l'objet-origine	97
CHAPITRE III	
UNE ÉCRITURE DU RÉSIDUEL	103
3.1 L'écriture-canon leirisienne : écrire à partir de « vivantes cendres, innommées »	105
3.1.1 Reconstituer le vestige à partir de son absence	113
3.1.2 L'impossible exhumation du secret	117
3.2 Écrire à partir du « résidu d'une douleur » : la « boîte noire » de l'écriture ernausienne	122
3.2.1 De la cave à la crypte	127
3.2.2 La relique ou les restes d'un corps disparu	132
INTERCALAIRE I	
SECRETS DE FAMILLE ET CRYPTOGRAPHIE DE L'ŒUVRE DE MICHEL LEIRIS	135 136
TROISIÈME PARTIE	
EFFETS DE TRANSMISSION ET FANTASME D'IDENTIFICATION : FORMES ET FIGURES DE L'ALLIANCE MATERNELLE	155
CHAPITRE IV	
UNE MORT EN TRANSMISSION	156
4.1 Donner la vie, donner la mort : l'héritage du manque chez Annie Ernaux	156
4.1.1 Le « don reversé »	156
4.1.2 Le double fardeau du legs	163
4.1.3 Trauma et transmission : l'alliance du moi, de la mère et de la mort(e) ...	169
4.2 Mort, transmission et toxicité chez Michel Leiris	173
4.2.1 Parler la langue du corps : formes et figures poétiques d'un impensé intra-fœtal	175
4.2.2 Le deuil impossible de l'Eurydice perdue : le placenta, l'enfant mort et le double	192
4.2.3 Deuil, crypte et fantôme ou le travail secret du spectre d'Aurora	200

CHAPITRE V	
NAÎTRE EN LIEU ET PLACE D'UN AUTRE.....	220
5.1 « Michel » au miroir de « Micheline »	220
5.2 « L'autre femme » ou l'imgo de la sœur rivale.....	232
5.3 De l'occupation à la possession : l'empiètement des territoires du soi et de l'autre.....	237
5.3.1 Intrusion, effraction et débordement	237
5.3.2 Avatars du fantôme : le culte des « zar »	242
5.4 De l'inceste psychique	247
QUATRIÈME PARTIE	
ENTRE PROFANATION ET COMMÉMORATION.....	257
CHAPITRE VI	
MISE EN ACTE D'UNE MISE À MORT.....	258
6.1 D'une tentative de suicide à son écriture	258
6.1.1 Se donner la mort : le grand jeu	259
6.1.2 Le prix à payer pour vivre et pour écrire : l'exigence du sacrifice	263
6.1.3 Théâtre du corps : du secret à la toxicité de la mort.....	275
6.2 D'un avortement à son écriture.....	280
6.2.1 La mort faite chair	281
6.2.2 L'interminable exhumation de l'enfant : tuer (tu es) le mort	288
INTERCALAIRE II.....	296
ENCRYPTEMENT D'UNE MORT D'ENFANT :	
L'IMPASSE DE LA TRANSMISSION.....	297
CONCLUSION.....	311
BIBLIOGRAPHIE	321

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Michel Leiris:

- AC* : *À cor et à cri*, Paris, Gallimard, 1988.
- AF* : *Afrique fantôme*, Paris, Éd. Gallimard, coll. «Tel», 1993.
- AH* : *L'âge d'homme*, Paris, Éd. Gallimard, coll. «Folio», 1993.
- AUR* : *Aurora*, Paris, Éd. Gallimard, coll. «L'Imaginaire», 1986.
- BIF* : *Biffures*, Paris, Éd. Gallimard, coll. «L'Imaginaire», 1994.
- BV* : « Bagatelles végétales », in *Mots sans mémoire*, Paris, Éd. Gallimard, 1989.
- ES* : *L'évasion souterraine*, Paris, Éd. Fata Morgana, 1992.
- FB* : *Frêle bruit*, Paris, Éd. Gallimard, coll. «L'Imaginaire», 1992.
- FIB* : *Fibrilles*, Paris, Éd. Gallimard, coll. «L'Imaginaire», 1992.
- FOUR* : *Fourbis*, Paris, Éd. Gallimard, coll. «L'Imaginaire», 1991.
- FV* : « Le forçat vertigineux », in *Littérature*, octobre 1990, no 79.
- GFN* : *Grande fuite de neige*, Paris. Éd. Frontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1992.
- GSG* : « Glossaire j'y serre mes gloses », in *Mots sans mémoire*, Paris, Éd. Gallimard, 1989.
- HM* : *Haut mal* suivi de *Autres lancers*, Paris, Éd. Gallimard, coll. «Poésie/NRF»,
- JOUR* : *Journal 1922-1989*, Paris, Éd. Gallimard, coll. «L'Imaginaire», 1992.
- LF* : « Les foraminifères », in *L'évasion souterraine*, Paris, Éd. Fata Morgana, 1992.
- LPC* : « Le point cardinal », in *Mots sans mémoire*, Paris, Éd. Gallimard, 1989.
- LSDS* : *La langue secrète des Dogons de Sanga* (Soudan français), Paris, Éd. Institut d'ethnologie, 1948, rééd. 1992.
- LT* : *Langage tangage*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1995, 188 p.
- MSM* : « Marrons sculptés pour Miro », in *Mots sans mémoire*, Paris, Éd. Gallimard, 1989.
- NSN* : *Nuits sans nuit*, Paris, Éd. Gallimard, 1961.
- POSS* : *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*, Paris, Éd. Le Sycomore, 1980.
- RCO* : *Le ruban au cou d'Olympia*, Paris, Éd. Gallimard, coll. «L'Imaginaire», 1994.

SIM : « Simulacre », in *Mots sans mémoire*, Paris, Éd. Gallimard, 1989.

Annie Ernaux:

AV : *Les armoires vides*, Paris, Éd. Gallimard, coll. «Folio», 1984.

CR : *Ce qu'ils disent ou rien*, Paris, Éd. Gallimard, coll. «Folio», 1996.

EC : *L'écriture comme un couteau*, entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, Paris, Éd. Stock, 2003.

EV : *L'événement*, Paris, Éd. Gallimard, coll. «NRF», 2000.

JN : «*Je ne suis pas sortie de ma nuit*», Paris, Éd. Gallimard, coll. «Folio», 1999.

LH : *La honte*, Paris, Éd. Gallimard, coll. «Folio», 1999.

LP : *La place*, Paris, Éd. Gallimard, coll. «Folio», 1997.

OC : *L'occupation*, Paris, Éd. Gallimard, 2002.

PS : *Passion simple*, Paris, Éd. Gallimard, 1991.

SP : *Se perdre*, Paris, Éd. Gallimard, coll. «NRF», 2001.

UF : *Une femme*, Paris, Éd. Gallimard, coll. «NRF», 1988.

UP : *L'usage de la photo*, Paris, Éd. Gallimard, 2005.

RÉSUMÉ

Cette thèse porte sur la question de l'enfant de remplacement qui est au cœur des projets d'écriture de Michel Leiris et d'Annie Ernaux. L'événement traumatique d'une « mort enfant » qui hante l'histoire personnelle et familiale des autobiographes à l'étude constitue une donnée essentielle de leurs œuvres. Le statut de remplaçant qu'ils occupent, loin de constituer un simple événement biographique à reléguer au chapitre « vie » d'une étude de leurs œuvres, inaugure leur travail d'écriture.

L'hypothèse de ce travail est la suivante : le noyau archaïque et originaire que constitue la mort traumatique d'un enfant inscrite au cœur de l'histoire familiale et de la (pré)histoire personnelle de Michel Leiris et d'Annie Ernaux, est, chez ces écrivains enfants de remplacement, le ressort de la création.

C'est à partir du « résidu d'une douleur » ancienne, d'une brisure, d'un blanc constitutifs de ce qui, dans les œuvres de Leiris et d'Ernaux, manque à être dit que se déroule leur écriture qui encercle et enveloppe ces restes cryptiques. Ce travail consiste à déceler, à déplier et à analyser ces traces dont certains matériaux représentatifs, certains contenus, certaines images sont porteurs, et ce, dans le but de mettre au jour un lien étroit entre cette problématique filiale et la pulsion créatrice. Cette thèse a pour but de porter un regard neuf sur les œuvres étudiées, de fournir à leur compréhension des éléments explicatifs inédits et de mesurer l'importance d'une forme d'énonciation « transpersonnelle » près d'un « entre-je » de l'autobiographie.

L'enjeu principal de cette thèse, son caractère novateur, est de travailler dans le domaine littéraire — à la faveur d'œuvres principalement autobiographiques — une question abordée essentiellement dans les champs psychanalytique et psychopathologique. L'interrogation sur la mort, le sexuel et les origines qui traversent les textes de Michel Leiris et d'Annie Ernaux, l'importance du motif de la place, le sentiment de faute, de honte et de culpabilité, mais aussi d'inexistence et de dépossession sont étudiés à la faveur de cette problématique.

Écrivains enfants de remplacement, Michel Leiris et Annie Ernaux ne cessent, au miroir de l'autobiographie, de cerner les traits d'un visage « autre » pour s'y reconnaître et, en un même temps, pour s'en différencier. Nommer ce visage originaire qui échappe au regard qui tente de le capter, comme s'il ne pouvait qu'apparaître à la surface d'une eau trouble, image à jamais noyée, voilà la tâche de ces autobiographes.

MICHEL LEIRIS — ANNIE ERNAUX — ENFANT DE REMPLACEMENT —
TRANSMISSION — SECRET — AUTOBIOGRAPHIE — PSYCHANALYSE

INTRODUCTION

*« Mon double vœu : que
l'événement devienne écrit. Et
que l'écrit soit événement. »*

Michel Leiris. Exergue au livre
L'événement d'Annie Ernaux.

Cette thèse porte sur la question de l'enfant de remplacement qui est au cœur des projets d'écriture de Michel Leiris et d'Annie Ernaux. L'événement traumatique d'une « mort enfant » qui hante l'histoire personnelle et familiale des autobiographes à l'étude constitue une donnée essentielle de leurs œuvres. Le statut de remplaçant qu'ils occupent, loin de constituer un simple événement biographique à reléguer au chapitre « vie » d'une étude de leurs œuvres, inaugure à mon sens leur travail d'écriture.

Dans une notice placée en annexe de son *Journal* posthume, Michel Leiris fait allusion au désir de sa mère, alors qu'elle était enceinte de lui, d'avoir une fille qu'elle voulait prénommer Micheline afin de remplacer une enfant morte en bas âge. La question de la féminisation qui traverse l'œuvre leirisienne — celle d'une ambivalence sexuelle —, de même que l'obsession de la mort dont Jean-Bertrand Pontalis a montré qu'elle est la racine de l'entreprise de Michel Leiris, m'ont semblé devoir être interrogées à l'aune de ce statut singulier.

C'est également en regard de l'œuvre d'Annie Ernaux, dans laquelle on retrouve cette même problématique des origines — elle dont la naissance fut subordonnée à la

mort d'une sœur —, que cette thèse s'est élaborée. Si la question de l'enfant de remplacement est à l'origine de la réunion de ces deux auteurs en un même objet d'étude, entre les œuvres de Michel Leiris et d'Annie Ernaux, au-delà bien sûr de leurs différences et de leurs dissemblances fondamentales — à commencer par la forme même de leur écriture — maints liens étroits se nouent.

À la suite de l'autofiction¹, ils ont tous deux pratiqué une écriture autobiographique qui s'allie à un projet scripturaire près de l'ethnographie. Si Michel Leiris refusait la formule « autoethnographie » qui, dans les termes, constitue une contradiction, il y a bien, chez lui, ce désir de se regarder soi-même avec un regard « autre ». On sait que Michel Leiris, l'un des plus importants autobiographes du XX^e siècle, était également ethnologue et que le journal ethnographique *L'Afrique fantôme* est considéré à ses propres yeux comme une autobiographie. Ces territoires du soi et de l'autre ne cessent pourtant de s'emboîter et de s'entrecroiser.

Quant à Annie Ernaux, elle revendique une forme d'énonciation « transpersonnelle² » qui accorde au « je » autobiographique une « valeur collective » (EC, p. 80). Le livre consacré à son père, *La Place*, avait initialement pour titre « Éléments pour une ethnographie familiale³ ». « L'engagement absolu du sujet dans le texte », selon l'expression d'Ernaux, l'exigence de rigueur dans l'observation de soi et de « l'autre » et l'importance accordée à la notion de risque inscrivent l'entreprise ernausienne dans une filiation littéraire avec Michel Leiris qui a souhaité faire de la scène autobiographique une arène tauromachique.

¹ *Aurora* de Leiris, de caractère autofictionnel, et *Les armoires vides* d'Ernaux, en tant que roman « autobiographique », constituent en quelque sorte pour chacun les jalons de leur œuvre proprement personnelle. Concernant Ernaux, nous pouvons aussi y inclure les textes qui précèdent *La place* (à partir duquel l'auteure rejette tout masque), soit : *Ce qu'ils disent ou rien* et *La femme gelée*.

² Je reviendrai un peu plus loin sur cette formule qu'utilise Annie Ernaux.

³ Annie Ernaux, « Vers un je transpersonnel », in *Autofictions & Cie*, RITM, 6, Université Paris X, 1993, p. 220-221.

Toutefois, c'est à la faveur de la question de l'enfant de remplacement, essentiellement, que leurs œuvres se croiseront tout au long de ce travail. Au miroir de l'autobiographie, nous verrons que ces deux écrivains enfants de remplacement se rencontrent véritablement. Chez Michel Leiris et Annie Ernaux, l'acte d'énonciation bute sur l'impossibilité d'écrire le moment de sa mort — ne pas pouvoir écrire, ni vivre *sa mort*, ne pas pouvoir se *voir* ni se *savoir* mort — mais également sur une « mort enfant ». L'avortement narré dans *L'événement* d'Annie Ernaux masque précisément à mon sens une autre « mort enfant ». L'exergue de Michel Leiris placée au livre *L'événement* relie les deux auteurs autour d'un même point d'achoppement. Mettre en mots une mort d'où procède leur naissance, voilà peut-être, chez ces écrivains, ce à quoi consiste l'écriture. C'est le nouage d'une identification à l'enfant mort (que scelle le désir de la mère) qui sera suggéré tout au long de cette thèse.

L'hypothèse de ce travail est la suivante : le noyau archaïque et originaire que constitue la mort traumatique d'un enfant inscrite au cœur de l'histoire familiale et de la (pré)histoire personnelle de Michel Leiris et d'Annie Ernaux, est, chez ces écrivains enfants de remplacement, le ressort de la création. Janine Altounian a démontré dans *La survivance*⁴, mais aussi dans *Ouvrez-moi seulement les chemins d'Arménie*⁵ — dont un chapitre est consacré à *La place* d'Annie Ernaux — l'importance du facteur traumatique (collectif, familial, générationnel) dans l'écriture de soi. La survivance est une présence d'absence que l'écriture ne peut que reconstruire.

C'est à partir du « résidu d'une douleur » (*JN*, p. 13) ancienne, d'une brisure, d'un blanc constitutifs de ce qui, dans les œuvres de Leiris et d'Ernaux, manque à être dit que se déroule leur écriture qui encercle et enveloppe ces restes cryptiques. Ce travail

⁴ Janine Altounian, *La survivance. Traduire le trauma collectif*, Paris, coll. Dunod, 2000.

⁵ Janine Altounian, « De l'Arménie perdue à la Normandie sans place. *La place* des déportés dans l'écriture », in « *Ouvrez-moi seulement les chemins d'Arménie.* » *Un génocide aux déserts de l'inconscient*, Paris, Éd. Les belles lettres, coll. « Confluents psychanalytiques », 1990.

consiste à déceler, à déplier et à analyser ces traces dont certains matériaux représentatifs, certains contenus, certaines images sont porteurs, et ce, dans le but de mettre au jour un lien étroit entre cette problématique filiale et la pulsion créatrice. Cette thèse a pour objectif de porter un regard neuf sur les œuvres étudiées, de fournir à leur compréhension des éléments explicatifs inédits et de mesurer l'importance d'une forme d'énonciation « transpersonnelle » près d'un « entre-je » de l'autobiographie.

Si l'autobiographie, par définition, n'est pas autofiction (tout n'est pas fiction, de même que tout n'est pas biographique, comme le rappelle Jean-François Chiantaretto), il demeure que toute autoreprésentation, dans l'acte autobiographique, ne peut être que de l'ordre d'une construction, d'une fictionnalisation. Les travaux qui, dans la lignée de Serge Doubrovsky⁶ qui en a forgé le terme, ont été consacrés à l'autofiction ont eu le mérite de transcender cette question de la coïncidence — toujours fictive — entre l'auteur, le narrateur et le personnage⁷, entre le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation.

« Le sujet profond de l'autobiographie, c'est le nom propre⁸ », a écrit Philippe Lejeune. Cette question de l'auteur demeure une question impossible. Annie Ernaux déclare à propos de l'identité du « je » qu'elle utilise dans ses textes personnels :

⁶ Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Éd. Galilée, 1977.

⁷ Concernant l'identité de l'auteur et celle du lecteur, nous retiendrons dans ce travail les distinctions suivantes établies par Jean-François Chiantaretto dans *De l'acte autobiographique* : l'auteur en personne-auteur (la personne réelle); l'auteur en personne-œuvre (auteur implicite); l'auteur (désigné sur la couverture du livre); le narrateur-personnage; le lecteur (destinataire interne. Le lecteur imaginaire); le lecteur réel (inconnu, étranger). Jean-François Chiantaretto, *De l'acte autobiographique. Le psychanalyste et l'écriture autobiographique*, Paris, Éd. Seyssel/champ Vallon, coll. « L'Or d'Atalan », 1995, p. 10.

⁸ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (1975), Paris, Éd. du Seuil, coll. « Essais/Points », 1996, p. 33.

« c'est moi et ce n'est pas moi⁹ ». Elle revendique une pluralité du « je » autobiographique, récusant l'appartenance à un genre précis : « Le *je* que j'utilise me semble une forme impersonnelle, à peine sexuée, quelquefois même plus une parole de "l'autre" qu'une parole de "moi" : une forme transpersonnelle, en somme.¹⁰ » Chez Ernaux, la sphère familiale, passionnelle, de même que l'espace public qu'elle décrit dans *Journal du dehors* et *La vie extérieure*, forment autant « d'extensions » des territoires du « je ». Chez Leiris, nous le verrons, les territoires de l'Afrique — qui le confronta à ses fantômes — apparaissent comme un véritable miroir de l'autobiographie. Nous constaterons également toute l'importance, en regard de son œuvre, des liens de parenté fictifs inducteurs d'une véritable « famille imaginaire ». Ainsi, le terme « autobiographie » sera entendu comme l'« autre-biographie », pour reprendre l'expression d'Hélène Cixous¹¹.

Telle est l'originalité de cette thèse qui nous amène à prendre en considération, *dans les textes littéraires* (dans « le corps biographique des œuvres »), la (pré)histoire familiale — de même que le lien sororal, passionnel et conjugal — dont se trouvent forcément tissés les récits de vie qui nous occupent, sinon toute écriture de soi. Il m'apparaît ainsi nécessaire de renouveler le regard critique généralement porté sur les textes autobiographiques et d'englober la littérature dite personnelle dans une perspective anthropologique plus large qui tiendrait compte d'un « entre-je » dans la mesure où on peut en repérer les traces et les strates à l'intérieur de l'espace autobiographique.

⁹ Annie Ernaux, propos énoncés lors d'une table ronde sur l'autofiction, cités in Jacques Lecarme-Tabone et Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Paris, Éd. Armand Colin/ Masson, 1997, p. 271.

¹⁰ Annie Ernaux, « Vers un *je* transpersonnel », in *Autofictions & Cie*, RITM, 6, Université Paris X, 1993.

¹¹ « Le concept d'autobiographie résonne pour moi comme l'"autre-biographie", Il ne s'agit pas d'autocentrisme : le moi est un peuple. » Hélène Cixous, « Le moi est un peuple », propos recueillis par Aliette Armel, in *Magazine littéraire*, « Les écritures du moi, de l'autobiographie à l'autofiction », no 409, mai 2002, p. 26.

Nous emprunterons à Alain de Mijolla la notion de « fragments d'identité¹² » qui traduit non seulement cette pluralité du « je » qui habite tout sujet mais aussi sa part d'inconnu. Le groupe familial en représente la figure première :

L'identité est liée au fait d'être identifié comme "appartenant" à un entourage humain, celui-ci même où se sont puisées, se puisent ou se puiseront les identifications constitutives du caractère et de la personnalité. Elle est liée aux récits qui sont faits, aux sous-entendus qu'ils comportent, au sens latent que leur expression manifeste recouvre mais auquel l'"appareil à interpréter l'autre" ne se trompera pas. Dans notre société occidentale, même si des évolutions récentes ont un peu brouillé ce schéma, cet entourage, inclus dans le tissu d'une nation et d'une culture, possède un nom et une structure. C'est la "famille", ou telle organisation artificielle qui, avec plus ou moins de succès, prétend en adopter les caractéristiques. Toute reconnaissance, toute identification provient d'elle, d'un ou de tous ses membres, dans une suite de rapports qui oscillent sans cesse entre symbiose — c'est la racine même de l'identification, le rapport primitif à l'objet — et intrusion, forçage de ce "facteur X" qui finalement spécifierait l'identité.¹³

De Mijolla propose de « faire commencer l'histoire psychique d'une personne au moment où l'annonce est faite (à la mère et/ ou au père) de la grossesse qui lui donnera naissance.¹⁴ » Il ajoute :

Tout, absolument tout ce qui s'est passé, dans le réel ou dans les fantasmes des deux parents avant cette connaissance consciente, ou plutôt avant son expression

¹² Alain de Mijolla, *Préhistoires de famille*, Paris, Éd. Presses Universitaires de France, coll. « Le fil rouge », 2004, p. 62. La notion de fragmentarité de l'identité n'est pas sans rappeler, dans le domaine littéraire actuel, mais aussi dans la culture, la prédominance de fantasmes d'auto-engendrement qui consistent, par le biais de la création et des différentes formes de fictionnalisation de soi, à s'inventer une multiplicité de « je », à donner corps à maintes potentialités, ou « totipotentialités », créatrices qui figures autant de « fragments d'identité ». Pour Régine Robin, dont cette question fait l'objet du livre *Le Golem de l'écriture* : « Ces tentations [qui consistent à expérimenter dans le texte le fictif de l'identité] définiraient l'horizon de l'identité postmoderne, jouant à la fois sur des "choix" à la carte et sur l'éclatement, la dissémination, l'éparpillement, la déconstruction du moi, dans un jeu de miroirs où il n'y a plus de certitude, plus d'ancrage stable, plus de filiations assurées. Entre l'écrivain, le narrateur et les personnages, entre l'artiste et son installation, entre l'être humain et son écran, une frontière poreuse, un jeu, une discontinuité, un passage dangereux. » Voir Régine Robin, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, Montréal, Éd. XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1997, p. 17.

¹³ Alain de Mijolla, *Préhistoires de famille*, op. cit., p. 110.

¹⁴ *Ibid.*, p. 109.

verbalisée, qu'elle soit ou non partagée par d'autres que la mère, me semble relever de la "préhistoire psychique" du bébé en gestation. Celle-ci s'avère d'une importance primordiale pour la future reconnaissance de son identité par les autres d'abord et par lui-même (ensuite ou simultanément, qui peut le savoir?) à un moment de son évolution que nous sommes incapables de déterminer vraiment, même si les observations directes du nourrisson ou l'étude de son langage, avec l'apparition du pronom "Je", prétendent servir de repères.¹⁵

Or, derrière l'image de soi que tente de reproduire le plus fidèlement possible le sujet-autobiographe se tient également « d'autres-que-soi », dirais-je, dont une cohorte d'aïeux, ces personnages issus de la (pré)histoire du sujet, lesquels dessinent en partie les traits de sa ressemblance.

J'avancerai qu'au miroir de l'autobiographie, Michel Leiris et Annie Ernaux, enfants de remplacement, ne cessent de buter sur le visage absent d'une imago sororale gémellaire. Des variantes du mythe de Narcisse, comme le souligne Peter Sloterdijk,

ont déjà placé au côté de Narcisse une sœur jumelle qu'il aime par-dessus tout, une créature qui a exactement le même aspect et les mêmes vêtements que lui; après la mort de celle-ci, il a cherché à soulager son chagrin inconsolable dans la vision de son propre reflet à la surface de l'eau. Dans cette version, le motif du complément gémellaire a la primauté sur le dédoublement qui mène à la confusion et apporte la mort.¹⁶

Nous verrons tout au long de cette thèse que Michel Leiris et Annie Ernaux, dans leurs œuvres, tentent de rencontrer cet alter ego et de s'en séparer.

Afin de contextualiser les circonstances particulières qui entourent la naissance de Michel Leiris et d'Annie Ernaux, nous présenterons ici les passages de leurs œuvres qui y font référence. Lisons d'abord la notice du *Journal* de Leiris dont il a été fait mention plus haut : « Tout ce que je sais d'avant ma naissance, c'est que ma mère

¹⁵ *Ibid.*, p. 109-110.

¹⁶ Peter Sloterdijk, *Bulles. Sphères I.* [1998], Paris, Éd. Pauvert, coll. « Philosophie », 2002. À ce sujet, voir aussi l'ouvrage *Écriture de soi et narcissisme*, sous la direction de Jean-François Chiantaretto, Paris, Éd. Érès, 2002.

désirait une fille, venant de perdre une enfant dont je n'ai vu que des portraits; elle projetait de l'appeler *Micheline*. » (*JOUR*, p. 877). Dans la biographie qu'elle a consacrée à l'écrivain, Aliette Armel précise que l'enfant décédée se prénomma Madeleine et qu'elle est morte à l'âge de quatre ans¹⁷.

Dans chacun des deux livres consacrés aux figures parentales, *La Place* et *Une femme*, Annie Ernaux évoque à propos de sa naissance les événements dramatiques qui l'ont précédée, événement lié à la mort d'une sœur aînée¹⁸ décédée à l'âge de sept ans. Lisons ce passage de *La place* :

La petite fille est rentrée de classe un jour avec mal à la gorge. La fièvre ne baissait pas, c'était la diphtérie. Comme les autres enfants de la Vallée, elle n'était pas vaccinée. Mon père était aux raffineries quand elle est morte. A son retour, on l'a entendu hurler depuis le haut de la rue. Hébétude pendant des semaines, des accès de mélancolie ensuite, il restait sans parler, à regarder par la fenêtre, de sa place à table. Il se *frappait* pour un rien. Ma mère racontait en s'essuyant les yeux avec un chiffon sorti de sa blouse, "elle est morte à sept ans, comme une petite sainte". [...] En 1939 il n'a pas été appelé, trop vieux déjà. Les raffineries ont été incendiées par les Allemands et il est parti à bicyclette sur les routes tandis qu'elle profitait d'une place dans une voiture, elle était enceinte de six mois. [...] A son tour ma mère est revenue et je suis née dans le mois qui a suivi. À l'école, quand on ne comprenait pas un problème, on nous appelait des enfants de guerre. (*LP*, p. 41- 43.)

En voici également les propos tirés d'*Une femme* :

Leur petite fille était nerveuse et gaie. Sur une photo, elle apparaît grande pour son âge, les jambes menues, avec des genoux proéminents. Elle rit, une main au-

¹⁷ Dans cette biographie dont le premier chapitre s'intitule « Dans le secret des origines », Aliette Armel insiste sur l'importance du statut d'enfant de remplacement qu'occupe Michel Leiris : « Malgré toute la tendresse qui l'entoure, malgré tout ce qui, au quotidien, lui apporte la preuve qu'il est un enfant chéri et désiré, Michel Leiris porte dès sa naissance un double fardeau : celui d'être l'enfant de substitution de Madeleine, la sœur morte dont l'absence mine toujours sa mère et celui d'être né à la place de la fille attendue. Sa naissance est ainsi placée sous le signe de la mort et du trouble de l'identité. Comment ne pas penser que ces circonstances ont eu, dès les premiers instants, une influence sur la constitution de la personnalité de l'enfant ? « Je suis comme un mort, écrira-t-il, ou plutôt comme quelqu'un qui jamais ne serait né. » Il sera toujours poursuivi par l'obsession de la mort. » Voir Aliette Armel, *Michel Leiris*, Paris, Éd. Fayard, 1997, p. 30.

¹⁸ Dans un entretien accordé à la revue *Lire*, Ernaux précise que cette sœur s'appelait Ginette.

dessus du front, pour ne pas avoir le soleil dans les yeux. Sur une autre, près d'une cousine en communiant, elle est sérieuse, jouant cependant avec ses doigts, écartés devant elle. En 1938, elle est morte de la diphtérie trois jours avant Pâques. Ils ne voulaient qu'un seul enfant pour qu'il soit plus heureux. La douleur qui se recouvre, simplement le silence de la neurasthénie, les prières et la croyance d'une "petite sainte au ciel". La vie à nouveau, au début de 1940, elle attendait un autre enfant. Je naîtrai en septembre. (UF, p. 42-43).

Ces passages traduisent la souffrance d'un deuil parental et, aussi, la venue au monde d'un nouvel enfant en lieu et place de l'autre disparu. Dans *La femme gelée*, faisant référence à ses cousins qui sont des enfants uniques, la narratrice-autobiographe écrit :

Moi aussi je le suis, unique, et ravisée en plus, nom qu'on donne à une espèce particulière d'enfants nés d'un vieux désir, d'un changement d'avis de parents qui n'en voulaient pas ou plus. Première et dernière, c'est sûr. J'étais persuadée d'avoir beaucoup de chance. (FG, p. 13)

Dans le journal « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », l'autobiographe indique clairement le lien qui la relie à sa sœur : « Je suis née parce que ma sœur est morte, je l'ai remplacée. Je n'ai donc pas de moi. » (JN, p. 44) Ces propos sont encore explicités dans l'entretien qu'elle a accordé à la revue *Lire* : « Mes parents voulaient un seul enfant, je suis née trois ans après. J'ai compris que je devais ma vie à la mort de ma sœur. Mais ce n'est que bien plus tard que je me le suis dit, quand j'ai écrit *La place*.¹⁹ » L'hypothèse de ce travail trouve un élément d'attestation dans l'affirmation d'Annie Ernaux selon laquelle l'acte d'écriture et le « prix à payer pour écrire » se trouveraient, chez elle, « lié[s] à [s]a sœur ». « C'est un problème douloureux, au cœur de ma création²⁰ », affirme-t-elle à Catherine Argand dans cet entretien.

¹⁹ Annie Ernaux, entretien, *Lire*, op. cit., p. 43.

²⁰ Entretien avec Annie Ernaux réalisé par Catherine Argand, in *Lire*, op. cit., p. 43.

En ce qui concerne Michel Leiris, sa naissance n'a pas été précédée immédiatement de la mort de sa sœur aînée. Notons que, outre cette sœur qui était le premier enfant de la famille, Michel Leiris avait deux frères aînés, Jacques et Pierre. En fait, Michel Leiris est le puîné de la famille. Selon les notices généalogiques établies par Aliette Armel dans la biographie qu'elle a consacrée à Leiris, on sait qu'il est né environ quatre ans après la mort de l'enfant.

On trouve dans la théorie psychanalytique le terme « enfant de remplacement » pour désigner et caractériser le statut de « cette espèce particulière d'enfants », selon l'expression d'Annie Ernaux. Si Cain et Abel sont reconnus pour être les premiers à avoir évoqué, en 1964, le « syndrome de l'enfant qui remplace », la dénomination même « d'enfant de remplacement » est la traduction du terme anglais « *The replacement child* » introduit par Orlof Poznanski en 1972 dans un article intitulé *The replacement child a saga of unresolved parental grief*. Elle y rapporte l'observation d'une adolescente de quinze ans née moins d'un an après le décès d'une sœur aînée, morte dans un accident à l'âge de cinq ans. Selon Poznanski, cette adolescente a été conçue avec l'intention délibérée de remplacer l'enfant morte. La symptomatologie de la patiente est directement mise en lien avec les conditions de sa conception d'enfant de remplacement. Des études consacrées à cette problématique, il apparaît de façon générale que l'enfant de remplacement est conçu pour prendre la place du mort et qu'il a pour fonction de faire l'économie du travail de deuil du parent. Outre l'atmosphère de deuil non liquidé dans laquelle naît le remplaçant, les chercheurs qui se sont intéressés à cette question soulignent l'importance de l'identification de l'enfant au disparu et, aussi, du sentiment de culpabilité de ce « survivant ».

Cette problématique s'inscrit dans le cadre des recherches sur les phénomènes intergénérationnels, sur les questions de transmission et des « maladies du deuil » — deuil impossible, *indicible*, d'un être cher — théorisés par Maria Torok et Nicolas

Abraham. L'héritage de l'enfant de remplacement est constitué de cette question restée en souffrance chez ses géniteurs, d'un deuil qui, pour lui, devient *innommable*, ne pouvant faire l'objet d'aucune représentation verbale. Cette problématique générationnelle a pour particularité de créer une brisure dans la loi de la filiation, puisque l'enfant de remplacement ne s'inscrit pas dans une chaîne générationnelle mais constitue en quelque sorte la « réincarnation » de l'autre. Ce lien filial imaginaire se rattache à ce que Guyotat appelle le « lien de filiation narcissique » qu'il distingue du « lien de filiation instituée²¹ », renvoyant à la loi, au nom du père et à l'ordre symbolique.

Or, l'enjeu principal de cette thèse, son caractère novateur, est de travailler dans le domaine littéraire — à la faveur d'œuvres principalement autobiographiques — une question abordée essentiellement dans les champs psychanalytique et psychopathologique. L'interrogation sur la mort, le sexuel et les origines qui traversent les textes de Michel Leiris et d'Annie Ernaux, l'importance du motif de la place, le sentiment de faute, de honte et de culpabilité, mais aussi d'inexistence et de dépossession, méritent d'être étudiés à la lumière d'une telle problématique.

L'enfant mort réel qui fait partie de l'histoire familiale de Michel Leiris et d'Annie Ernaux et qui hante leur histoire personnelle apparaît également comme une figure imaginaire. En témoignent, nous le verrons, les figures féminines — bibliques, mythologiques, allégoriques — que Michel Leiris ne cesse de convoquer dans toute son œuvre.

Afin de pointer cette dimension immatérielle de l'enfant mort appréhendé non pas dans sa matérialité, celle d'un corps mort réel (bien que cette dimension sous-tende l'autre), mais en tant que figure imaginaire, nous emprunterons à Didier Dumas le terme d'*Enfant-mort*. Pour Didier Dumas, l'Enfant-mort, qui peut aussi évoquer le

²¹ Voir Jean Guyotat et al. *Mort, naissance et filiation. Études de psychopathologie sur le lien de filiation*, Paris, Éd. Masson, coll. « Médecine et psychothérapie », 1980.

cadavre de l'enfant, est surtout entendu comme une « image-mot », qui « apparaît en position maître d'une hantise, d'un défaut de la représentation [...] ». ²² » L'irreprésentable que signe la conceptualisation de l'Enfant-mort, chez Dumas, est principalement lié à une figure immatérielle qu'il nomme *l'Enfant-mot* ou *l'Enfant-attendu*, désignant une présence qui précède l'incarnation. Ce terme renvoie à l'enfant qui, avant sa conception, est parlé, déjà, par ses parents et ainsi *existe* dans les structures immatérielles du langage en tant qu'Enfant-mot. L'Enfant-mot est pour Dumas la figure originelle qui « génère toute la panoplie des figures immatérielles qui structurent la verticalité du sujet. ²³ » L'Enfant-mort est le représentant symbolique de cette présence fantomatique irreprésentable qui incarne « cette autre forme de mort qui précède la vie. ²⁴ »

Dans son étude ethnographique sur les Dogons de Sanga, Michel Leiris relève chez ce peuple d'Afrique noire une croyance tout à fait intéressante qui rejoint le statut d'enfant de remplacement qu'il occupe. Selon les Dogons, l'âme de celui qui n'a pas commis de fautes devient l'ancêtre protecteur d'un enfant nouveau-né et l'un et l'autre se trouvent alors en position de *nani*, expression, note l'ethnographe, « qui désigne “un être venu pour en remplacer un autre” mais s'applique, dans le langage courant, aussi bien à l'ancêtre lui-même qu'à l'enfant qui est son répondant. ²⁵ » Les Dogons croient que durant la grossesse de la mère l'âme du mort pénètre dans le sein de cette dernière ou touche son ventre. On dit qu'en rêve la femme peut voir le revenant effectuer ce geste. Aussi, « il est d'usage que l'enfant porte le nom du

²² Didier Dumas, *Hantise et clinique de l'Autre*, Paris, Éd. Aubier, coll. « La psychanalyse prise au mot », 1989, p. 129.

²³ *Ibid.*, p. 37. La « verticalité psychique », en opposition à « l'horizontalité oedipienne », désigne pour Didier Dumas le temps de la succession des générations.

²⁴ *Ibid.*, p. 132.

²⁵ Michel Leiris, *La langue secrète des Dogons de Sanga*, Paris, Éd. Institut d'ethnologie, 1948, p. 209.

défunt²⁶ ». Jusqu'à ce que l'enfant soit arrivé à l'âge adulte et vive de son âme propre, l'âme du défunt habitera en lui : « l'âme du mort serait donc liée au nouveau-né, par le truchement du principe vital qui lui est associé et dont une partie se trouve déléguée à l'individu choisi comme répondant.²⁷ » Nous verrons qu'il n'est pas si étonnant que Michel Leiris se soit intéressé à ce type de métempsychose familiale, lui qui, par sa naissance, se trouve précisément en position de *nani*, identifié à son aînée répondante. « L'enfant *nani* » — cette « image mot » — exemplifie tout à fait ce qui, en lien à cette question douloureuse, est signifié dans l'œuvre leirisienne sans être dit.

La question de l'enfant de remplacement, qui est « plus souvent sous-estimée dans sa portée que méconnue²⁸ », demeure en tant que telle très peu étudiée dans le domaine psychanalytique auquel elle est attachée, amalgamée, en quelque sorte, à l'ensemble des recherches sur les conjonctures intergénérationnelles. Outre les études de Maurice Porot, celles de Philippe Mazet et de Serge Lebovici — je pense à leur ouvrage collectif intitulé *Mort subite du nourrisson : un deuil impossible?* qui fait état de la question de façon exhaustive —, quelques articles²⁹ seulement, dont ceux de Michel Hanus, Bertrand Cramer, H. Urban, Jean Guyotat, H. Brunetière, Sabbadini ou Nicole Alby, traitent spécifiquement de cette question.

La littérature, ainsi que l'art pictural, s'avèrent, pour quelques-uns des théoriciens mentionnés, pur instrument exemplatif de cette problématique. Maurice Porot³⁰ a ainsi retracé plusieurs figures d'écrivains et d'artistes enfants de remplacement — dont Stendhal, Rilke, Grandville, Marie Cardinal, Dali, Camille Claudel, Van Gogh, Beethoven, René Féret — et dressé un éventail par trop superficiel, toutefois, des

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Michel Hanus, « Objet de remplacement, enfant de remplacement », in *Revue française de psychanalyse*, 1982, no. 6, p. 1134.

²⁹ Pour ces références, nous renvoyons le lecteur à la bibliographie.

³⁰ Voir *L'enfant de remplacement*, op. cit.

diverses traces de cette question des origines retrouvées dans leurs œuvres. Une thèse réalisée dans le cadre d'études en psychopathologie, celle de César Chamoula³¹, porte par ailleurs de façon précise sur Salvador Dali, enfant de remplacement célèbre, et sur les rapports de cet événement traumatique avec son activité picturale.

En littérature, cette question relative à l'enfant de remplacement, bien que posée dans les œuvres de certains écrivains, reste très peu étudiée³². En regard de notre corpus d'étude, si les critiques leirisien³³ ont toutes souligné l'emprise de la mort dans cette œuvre et la prédominance de la question du deuil, aucune n'a été envisagée à la faveur de la problématique générationnelle étudiée. De même, les travaux³⁴ qui se sont intéressés, chez Ernaux, à la question de la transmission, du corps, des emboîtements mémoriels, du « don reversé », de l'enfance, n'ont pas abordé spécifiquement la problématique étudiée dans cette thèse³⁵.

³¹ César Chamoula, *Salvador Dali et son secret de création : le noyau traumatique dans l'activité paranoïaque critique*, Thèse de III^e cycle de psychanalyse et de psychopathologie, Paris, 1982.

³² Un article de Francine Belle-Isle sur Louis Althusser fait référence à cette question : « Tu es (tuer) mon amour », de Louis (Althusser) à Hélène. Le non-lieu impossible d'une mort rêvée », in *La mémoire inventée*, in Caroline Désy, Sylvie Boyer et Simon Harel (dir.), UQAM, Cahiers du CELAT, 2003, p. 77-87.

³³ Citons, entre autres, les ouvrages de Pontalis (« Michel Leiris ou la psychanalyse sans fin » in *Après Freud*); Simon Harel (*L'écriture réparatrice. Le défaut autobiographique (Leiris, Crevel, Artaud), Un boîtier d'écriture. Les lieux dits de Michel Leiris*); Maurice Blanchot (« Regards d'outre-tombe », in *La Part du feu*) et Nathalie Barberger (*L'écriture du deuil*).

³⁴ Mentionnons notamment les études de : Janine Altounian (« De l'Arménie perdue à la Normandie sans place. *La place des déportés dans l'écriture* », in « *Ouvrez-moi seulement les chemins d'Arménie.* » *Un génocide aux déserts de l'inconscient*); Philippe Vilain (« Annie Ernaux : l'écriture du "don reversé", « Le sexe et la honte dans l'œuvre d'Annie Ernaux »); Martine Delvaux, (« Annie Ernaux : Ecrire l'Événement »); Claire-Lise Tondeur (« L'enfance chez Annie Ernaux. *Des Armoires vides au Journal du dehors*); Évelyne Ledoux-Beaugrand (*De l'écriture de soi au don de soi : les pratiques confessionnelles dans La honte et L'événement d'Annie Ernaux*); Cindy Baril (*Entre le même et l'identique : trauma, répétition et autofiction dans l'œuvre d'Annie Ernaux*).

³⁵ Notons que Fabrice Thumerel, dans son avant-propos de l'ouvrage collectif intitulé *Annie Ernaux : une œuvre de l'entre-deux*, fait référence au statut d'enfant de remplacement d'Annie Ernaux et en souligne l'importance en regard du processus créateur : « Comment trouver sa place, en effet, quand on est ravisé [...], quand on n'existe que par rapport à l'autre — ici, en l'occurrence, à la sœur morte de diphtérie à sept ans (1938) — quand le moi est hanté par l'Autre; comment ne pas se croire "éternellement l'enfant abandonnée", ne pas avoir le sentiment d'être "interchangeable dans une série" »

Les instruments permettant d'interpréter le texte autobiographique à l'aune de la problématique étudiée ne peuvent qu'être recherchés du côté de la psychanalyse. Jean-François Chiantaretto a souligné que les questions actuellement posées à l'autobiographie « engagent notamment un questionnement psychanalytique, seul en mesure de fonder l'exploration du registre fantasmatique qu'elles exigent, en désignant l'autobiographie comme un jeu de positions mettant en cause les racines de l'identité de l'autobiographe.³⁶ » La psychanalyse a montré, de même, l'importance de la préhistoire familiale dans la constitution de la vie psychique de tout sujet :

[...] la question de la précession de l'autre et de plus d'un autre — de certains autres — dans le destin du sujet insiste comme une sorte de défi à rendre compte de la vie psychique à partir des seules limites de ce qui la détermine de manière interne : la question du sujet se définit de plus en plus nécessairement dans l'espace intersubjectif, et plus précisément dans l'espace et le temps du générationnel, du familial et du groupal, là où précisément — selon la formulation de P. Aulagnier — “le Je peut advenir” ou achoppe à se constituer.³⁷

On peut avancer ainsi que l'entreprise autobiographique de Michel Leiris et d'Annie Ernaux relève notamment d'une démarche d'autohistorisation, d'un « projet identificatoire du Je », pour reprendre la formule de Piera Aulagnier. On voit ainsi apparaître l'esquisse de ce que peut être, selon le mot d'Hélène Cixous, « l'“autre-biographie” ».

Parce que la problématique abordée s'inscrit dans les interstices des œuvres, ce travail s'attachera à l'analyse de fragments disséminés dans l'ensemble de l'œuvre de

— série des femmes mères, des femmes avortées, des femmes mûres? Ce qui est certain, c'est qu'elle appartient à la “série” des *enfants de remplacement* qui ont trouvé dans la création un moyen de sublimation, une façon de se différencier de l'Autre, la seule issue possible, en fait [...]. » Voir Fabrice Thumerel, *Annie Ernaux : une œuvre de l'entre-deux*, Paris, Éd. Artois Presses Université, 2004, p. 30.

³⁶ Jean-François Chiantaretto, *De l'acte autobiographique*, op. cit., p. 239.

³⁷ Alberto Eiguer et al., *Le générationnel. Approche en thérapie familiale psychanalytique*, Paris, Éd. Dunod, coll. « Inconscient et culture », 1997, p. 1.

chacun des auteurs étudiés³⁸. Traitées séparément, les œuvres de Michel Leiris et d'Annie Ernaux se recoupent au niveau des problématiques abordées.

On trouvera dans cette thèse deux intercalaires insérés dans le corps du texte. Ils sont consacrés, d'une part, à l'encryptement des secrets de famille et, d'autre part, à celui d'une mort d'enfant dans l'œuvre de Michel Leiris. Ces études qui se recoupent et s'emboîtent poursuivent, sans s'y inscrire directement, la réflexion des chapitres qui les précèdent.

Cette thèse se divise en quatre parties distinctes. La première partie, introductive à l'ensemble de la thèse dans la mesure où elle en pose les jalons, porte sur la question de l'enfant de remplacement. On y trouvera une recension théorique des différentes questions posées par cette problématique.

La deuxième partie, qui comporte deux chapitres, s'articule autour du secret et de la création. Le premier chapitre analyse en quoi l'interrogation sur la mort, le sexuel et les origines est au cœur de l'activité créatrice de Michel Leiris et d'Annie Ernaux. Le second chapitre s'intéresse à une « écriture du résiduel » qui, chez Leiris et Ernaux, reprend et tente d'élaborer une perte d'identité.

La troisième partie, qui comporte également deux chapitres, examine les formes et les figures de la transmission et la question de l'identification à laquelle elle se noue. Le premier chapitre s'intéresse aux effets d'une « mort en transmission » qui traversent les œuvres étudiées. Le second chapitre propose une réflexion sur la « place » de l'enfant de remplacement, sur le nom et sur l'écriture du lien sororal.

³⁸ Signalons au lecteur la liste du corpus principal et le corpus d'appoint placée en bibliographie. Chez Leiris, outre les textes autobiographiques, quelques textes poétiques et autofictionnels — dont *Aurora* —, de même que certains ouvrages ethnographiques feront également l'objet de notre étude. Par ailleurs, les références à ces ouvrages seront mises entre parenthèses dans le corps du texte selon la liste des abréviations placée au début de ce travail.

La quatrième partie regroupe deux événements qui constituent la mise en acte, sur la scène du réel, d'une mise à mort : chez Leiris, une tentative de suicide (narrée dans *Fibrilles*) et, chez Ernaux, un avortement (narré dans *L'événement*). La troisième et la quatrième partie s'organisent autour de l'alliance secrète à la mère qui est à la fois figure d'une fidélité imaginaire et d'une profanation. Dans cette articulation se trouve le nœud de cette thèse.

PREMIÈRE PARTIE

PRÉSENTATION THÉORIQUE INTRODUCTIVE

« Les grandes œuvres ne sont pas des produits de la névrose humaine ordinaire, ou, mieux dit, de la partie névrotique de la personne. Elles proviennent de régions secrètes, insoupçonnées, mystérieuses, merveilleuses, terrifiantes, de territoires de l'enfance, voire de la préhistoire familiale, isolées du reste de la personne et de la vie. Donner des représentations à cet irreprésentable, telle est, nouveau paradoxe, la visée créatrice. »

Didier Anzieu, *Beckett et le psychanalyste*

CHAPITRE I

LA QUESTION DE L'ENFANT DE REMPLACEMENT

1.1 L'impossible deuil d'une mort traumatique

1.1.1 Un enfant est mort

À vrai dire, nous ne pouvons renoncer à rien, nous ne faisons que remplacer une chose par une autre; ce qui paraît être un renoncement est en réalité une formation substitutive ou un succédané.

Freud, « Le créateur littéraire et la fantaisie »

Le terme même « d'enfant de remplacement » est utilisé de façon différente par les chercheurs qui s'y intéressent et renvoie à des acceptions diverses. Aux ouvrages théoriques¹ évoqués dans ce chapitre s'ajouteront des références littéraires à des récits autobiographiques ou à des romans qui traitent de la disparition d'enfants. L'inventaire de cette question nous permettra de mieux comprendre l'événement

¹ Il sera fait principalement référence, au cours de ces pages, au travail collectif effectué par une équipe de recherche autour de Serge Lebovici et de Philippe Mazet, et publié sous le titre *Mort subite du nourrisson : un deuil impossible?* (Paris, Éd. P.U.F., coll. « Monographies de la psychiatrie de l'enfant », 1996, 372 p.) Ce livre est le résultat d'une recherche clinique — dans des centres hospitaliers ou de maternité privés — menée entre 1986 et 1991 auprès de 40 familles ayant vécu la perte d'un enfant décédé de mort subite du nourrisson et ayant conçu peu de temps après un autre enfant. Le but de la recherche consistait précisément en l'étude des conséquences psychologiques de ce drame sur la famille et plus particulièrement sur l'enfant subséquent. Bien que cette recherche soit consacrée au phénomène de la mort subite du nourrisson, et que notre propre étude concerne des enfants morts en bas âge, les effets et les répercussions de cette mort sur les parents et sur l'enfant subséquent, s'ils doivent certes être nuancés, sont similaires.

d'une mort enfant qui habite l'histoire familiale des autobiographes étudiés et qui traverse leurs œuvres.

Si toute mort est pour l'être humain inadmissible et incompréhensible, la mort d'un enfant — qu'il soit mort-né, nourrisson ou décédé en bas âge — constitue un événement particulièrement dramatique. Camille Laurens, dans le récit qu'elle a consacré à la mort de son fils, décédé deux heures après sa naissance, souligne que le mot défunt vient du latin *defungi*, qui signifie « accomplir » : « Est défunt celui qui a accompli sa vie.² » La mort d'un enfant, forcément prématurée, apparaît en effet en contradiction avec l'ordre même de la vie. Elle est inversion du mouvement des générations qui se succèdent et en cela elle crée une brisure temporelle, et symbolique, d'autant plus inapaisable : « Peu importe l'âge auquel meurt un enfant : si le passé est court, demain est sans limites. Nous portons le deuil le plus noir, celui du possible. Tous les parents pleurent les mêmes larmes : ils ont des souvenirs d'avenir.³ » Plusieurs chercheurs ont relevé le fait qu'il n'existe pas de mot pour signifier la perte d'un enfant pour les parents — contrairement à la dénomination « veuf/ veuve » pour qualifier l'état de la personne qui perd une femme ou un mari, ou encore au mot « orphelin/ orpheline » pour dénommer celui ou celle dont les parents sont morts, ou l'un ou l'autre des deux —, comme si, justement, aucun mot ne pouvait arriver à dire l'innommable d'un tel événement.

Choc, léthargie, hébétude, sidération, voilà quelques-uns des mots retrouvés de façon récurrente chez ceux et celles qui tentent de traduire le traumatisme qu'est la perte d'un enfant mort. Dans *À ce soir*, texte qui porte sur la mort de son fils âgé de neuf mois, Laure Adler parle de déflagration afin d'illustrer toute la violence et la brutalité du choc provoqué par cette mort, de même que la trouée qu'elle laisse

² Camille Laurens, *Philippe*, Paris, Éd. P.O.L, 1995, p. 14.

³ *Ibid.*, p. 62.

derrière elle, forme vide d'une absence bel et bien traumatique⁴. Ce bris, ce débordement, cette saignée, répondent effectivement à la définition du traumatisme — qui vient du grec *trauma* signifiant « blessure » —, telle que donnée par la psychanalyse, celle d'une effraction psychique consécutive à un choc violent, source d'une souffrance, d'une douleur cataclysmique non localisable, bloquée, gelée, anesthésiée. Implosion est peut-être, ici, le mot juste.

À cet égard, il importe de considérer l'incidence corporelle d'un tel choc psychique. La perte d'un enfant — perte de la vie donnée — est vécue par les mères comme la perte d'une partie d'elles-mêmes et est donc souvent ressentie comme une amputation, sorte de déchirure de la peau fantasmatique commune à la mère et à l'enfant, selon la formule de Didier Anzieu. Les observations de Chantal Papin et de Martine Hébert en témoignent : « Atteintes dans leur intégrité physique, les mères disent ressentir des sensations kinesthésiques faisant émerger le manque, le vide, "c'est un trou, c'est viscéral".⁵ » Ces auteurs soulignent également que cette sensation de rupture du lien organique rappelle à ces mères le vécu de la perte propre à l'accouchement, comme si naissance et mort se trouvaient ici inscrits du même sceau. Nous retrouvons précisément cette alliance dans les propos de ces mères qui prétendent « porter » le/ la mort dans leur corps : « Je ne suis pas le corps, je suis la tombe », écrit Camille Laurens. Ce sentiment d'intrusion mortifère, celui d'être envahi par une sensation de mort déstructurante, fait partie des séquelles psychiques et physiques de ces « mères mortes », pour reprendre le terme utilisé par André Green

⁴ Voici ce qui entoure ce propos : « De ces neuf mois vécus avec lui, justement, je ne me souviens guère. Ruse de la mémoire ou attentat à l'unité du temps, conséquence en moi de la déflagration? C'est un temps incendié par l'après. C'est une forteresse vide. Des fils de fer barbelés en interdisent l'accès. Peut-être parce que ce temps-là de l'enfant, ce temps avec l'enfant, s'est transformé, à mon insu, en sanctuaire, en territoire inviolé. » Voir Laure Adler, *À ce soir*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « NRF », 2001, p. 51.

⁵ Chantal Papin et Martine Hébert, « Perte et deuil » in *La mort subite du nourrisson : un deuil impossible?*, op. cit., p. 113-114.

pour signifier l'état d'une mère dépressive et absente, préoccupée par le deuil d'un proche, deuil qui n'a de cesse de leur coller à la peau⁶.

La mort d'un enfant est particulièrement douloureuse en raison de la blessure narcissique qu'elle entraîne. Selon l'étude menée sur la mort subite du nourrisson, le vécu de la perte d'un enfant par le père concerne de près son identité sexuelle masculine. L'atteinte narcissique touche alors à un questionnement sur la filiation et à une mise en doute au niveau de l'hérédité, comme s'il était l'agent de la transmission d'une tare héréditaire. Chez la mère, la mort de l'enfant est vécue comme une perte narcissique qui ébranle fortement et altère l'image de la mère dans sa fonction maternelle. Dévalorisée dans leur féminité même, ces mères se considèrent incompetentes, indignes. C'est ce dont témoignent les propos de cette mère notés par Chantal Papin et Martine Hébert : « Je n'ai pas su être mère comme les autres femmes, je n'ai pas su lui conserver son désir de vie, je me sens mauvaise.⁷ » Il importe ici de noter l'échec cinglant qui, dans ces circonstances, est infligé à l'idéal du moi. La mort de l'enfant entraîne avec elle la perte de toutes les attentes, de tous les projets dont il était porteur, rêves qui, en ce cas, restent à jamais des « souvenirs d'avenirs », comme l'écrivait Camille Laurens.

⁶ C'est ce que nous pourrions dire également du trauma en tant que blessure qui perdure, laquelle, en effet, n'a de cesse de coller à la peau. Nous retrouvons dans *À ce soir* de Laure Adler un exemple tout à fait saisissant de ce qui vient d'être dit concernant la traduction physiologique d'un traumatisme lié à une mort d'enfant et des séquelles à très long terme qui peuvent en découler. *À ce soir* s'ouvre sur le récit d'un accident de voiture évité de justesse — accident dont elle est responsable et qui aurait pu s'avérer mortel — qui survient 17 ans après la mort de son fils, à la date anniversaire de cette mort : « Ce non-événement de l'accident me hanta toute la journée. C'était comme s'il était d'autant plus réel qu'il n'avait pas eu lieu. Je me surpris, plusieurs fois, à me toucher le visage pour enlever des échardes de verre et arrêter tout ce sang qui coulait. » (p. 13). La narratrice-autobiographe écrit que depuis longtemps elle « savait que la déchirure était irréparable » (p. 12). Cet acte manqué ou plutôt ce quasi passage à l'acte, qu'elle associe directement à la mort de son fils, rejoue le choc de cette mort et traduit directement ce qui est ressenti depuis lors comme une agression, une atteinte corporelle, celle d'une blessure qui n'arrête pas de saigner.

⁷ Chantal Papin et Martine Hébert, « Perte et deuil », in *Mort subite du nourrisson : un deuil impossible?*, op. cit., p. 114.

Une telle offense narcissique s'allie généralement à une profonde culpabilité d'ordre consciente et/ou inconsciente. À la sensation de dévalorisation, à l'impression d'avoir échoué dans leur rôle de parents, à cette conviction qui consiste à dire « c'est ma faute » — ou « je n'ai pas su lui conserver son désir de vie », pour reprendre l'occurrence qui précède —, s'ajoutent en effet les sentiments (sinon les gestes) d'auto-reproche et d'auto-accusation. Les auteurs de l'étude sur la mort subite du nourrisson ont également noté que certaines mères vivent la mort de leur enfant comme l'équivalent d'un meurtre. Selon eux, ces femmes ont le sentiment non seulement d'être mauvaises, mais aussi donneuses de mort. Cela rejoint l'idée déjà avancée quant au sentiment, chez le père, d'être porteur d'une tare héréditaire : « Certains parents expriment bien plus que de la culpabilité : un sentiment honteux et insupportable d'avoir en eux quelque chose de dangereux, de funeste, de mortifère, une force maléfique, comme démoniaque, éventuellement associée à l'idée d'un destin maléfique.⁸ » Si la culpabilité est une composante essentielle à tout deuil, il semble que dans le cas d'une mort d'enfant elle s'allie de façon particulière à la notion de culpabilité du survivant que l'on retrouve dans la littérature psychanalytique et notamment à propos des survivants, et aussi des descendants, de la Shoah⁹. La honte de survivre à l'autre, survie vécue comme une faute, sinon comme le sacrifice même de l'autre à sa propre survie, fait partie du ressenti parental lors d'une mort

⁸ *Ibid.*, p. 136.

⁹ Sur cette notion, nous renvoyons le lecteur à l'article de M. Porot, A. Couadau et M. Plénat, davantage en lien avec le sujet de cette thèse. Voir « Le syndrome de culpabilité du survivant », in *Annales médico-psychologique*, 1985, no 3, p. 256-261. On trouvera dans ce court texte un inventaire des publications concernant cette question, dont, entre autres, les études d'Hélène Strzenecka, d'Ernest Papanek et de William G. Niederland qui traitent spécifiquement de ce « syndrome du survivant » observé chez des survivants de camps de concentration nazis ou chez les descendants de familles victimes de l'Holocauste. Niederland, tel que le rapportent les auteurs de ce texte, résume ainsi la culpabilité dont se trouvent chargés maints de ces survivants : « *Je vis et ils sont morts, c'est-à-dire, ils ont été, inconsciemment, sacrifiés par moi* » (p. 258).

d'enfant¹⁰. L'auto-reproche et l'auto-accusation peuvent revêtir une forme agressive, parfois destructrice, dirigée contre soi, comme l'illustre Annie Ernaux à travers le récit de son père qui se frappait « pour un rien ». Les sentiments de haine, d'hostilité, de même que les composantes dépressives et/ou persécutoires inhérentes à cette culpabilité peuvent permettre de l'alléger. D'ailleurs, dans *Mort subite du nourrisson*, Papin et Hébert notent qu'une telle révolte est parfois dirigée contre l'enfant même, tel que l'indique le propos de cette mère : « On lui a tout donné, alors pourquoi nous a-t-il fait ça? »¹¹ Si les parents ont le sentiment d'être donneurs de mort, l'enfant mort peut inversement être perçu comme le meurtrier de ses parents. Ces auteurs notent que cette révolte contre l'enfant, trop culpabilisante, s'avère souvent réprimée et peut alors se trouver déplacée sur le Moi, ou être retournée vers l'autre, personnel hospitalier ou encore conjoint(e)¹². Dans ce contexte, l'idéalisation de l'enfant mort

¹⁰ C'est précisément ce qu'expriment ces mots de Laure Adler : « Après la mort de mon fils, je pensais que la mort viendrait me chercher à mon tour, que je ne pourrais m'y soustraire. Je n'en aurais jamais fini d'expier d'être vivante, moi qui ai donné la vie à un être qui a été, lui, privé de la vie. Dès l'accident, je m'en suis sentie coupable. Il m'a fallu du temps pour oser l'avouer, et, comme aujourd'hui, le revendiquer. » Laure Adler, *À ce soir*, op. cit., p. 128-129. Se sentir coupable de *n'être pas morte* — ni lors de la mort de son enfant, ni lors de l'accident de voiture, ou plutôt du non-accident, 17 ans après cette mort, à la date anniversaire même —, voilà ce qu'il lui faut revendiquer et qui traduit exactement ce qu'il en est de la culpabilité du survivant.

¹¹ Propos relatés in Chantal Papin et Martine Hébert, « Perte et deuil », in *Mort subite du nourrisson : un deuil impossible?*, op. cit., p. 116. Ces sentiments d'agression et de persécution répondent également, tels que le notent aussi ces auteurs, au processus de régression à la position dépressive, régression qui, tel que l'a démontré Mélanie Klein, s'avère caractéristique de tout deuil. La position dépressive fait référence à cette période archaïque « où le bébé a peur que sa haine et ses pulsions n'anéantissent sa mère qu'il vient de découvrir comme différente de lui. Lorsque sa mère réapparaît et lui donne son amour, il fait l'expérience que ses fantasmes de destruction ne se sont pas réalisés, et ses désirs de restauration permettent au fil des jours la constitution d'un bon objet interne. [...] Si la mère ne réapparaît pas, ou si son amour fait défaut, l'enfant peut se trouver à la merci de ses peurs dépressives : perte du bon objet intériorisé ou perte persécutrice; angoisse de perte du Moi et d'être attaqué par le mauvais objet. En perdant leur bébé subitement [...] les mères se retrouvent plongées à cette période archaïque, d'autant que leur Surmoi protecteur les a abandonnées. » (*Ibid.*, p. 140).

¹² On retrouve un exemple parlant de cette accusation du conjoint dans *Les mots pour le dire* de Marie Cardinal. Le discours tenu par la mère de la narratrice-autobiographe à celle-ci au sujet de la mort de sa fille, décédée en bas âge, que relate — et retrace — Marie Cardinal, est empreint de haine et de rage vis-à-vis de son mari qu'elle tient responsable de la mort de leur fille, ce qui sera à l'origine de leur séparation. En voici un extrait dans ce discours rapporté : « [...] pour différentes raisons la vie avec

— modalité essentielle à ce type de deuil — constitue une défense contre l'hostilité parentale, consciente et/ ou inconsciente, ressentie vis-à-vis de l'enfant, processus qui leur permet de se cacher une telle révolte. L'enfant mort, qui revêt désormais les traits d'une icône, devient ainsi, dans l'imaginaire parental, et familial, cet enfant merveilleux et inaccessible, objet d'amour rêvé.

Par le caractère inadmissible que revêt la mort d'un enfant — celui d'un non-sens —, par la nature de ce lien d'attachement et d'investissement, par l'ambivalence des émotions alors ressenties par les parents, par la profondeur de la dépression qui s'y allie, et en raison de l'importance des modes de défense contre un tel traumatisme, ce type de deuil, et le travail qui le constitue, est donc particulièrement douloureux et difficile, voire, dans certains cas, impossible. Étant donné l'ampleur de la « violence d'oubli ¹³ » qui caractérise ce deuil, selon le mot de Camille Laurens, le travail de détachement de l'objet perdu, propre à tout travail de deuil, s'avère davantage, dans ces circonstances, mis en échec : « Les conflits liés à la séparation et à la perte d'objet opposent le Moi à la réalité, aussi bien interne qu'externe, vécue comme intolérable. Le Moi se défend contre ce type de conflit par le refoulement mais aussi par le déni. Celui-ci n'est jamais total. Il entraîne, comme l'a montré Freud, un clivage partiel du moi : une partie reconnaît que l'enfant est mort, l'autre partie le niant. ¹⁴ » Cette lutte contre le désinvestissement des liens, cette obstination à conserver en soi l'objet mort

ton père m'était devenue intolérable. Depuis la mort de ta sœur, ton père me faisait horreur. [...] Le docteur ne m'avait pas dit que la maladie dont elle souffrait était d'origine tuberculeuse. Il ne m'avait pas dit que ton père était tuberculeux. Je ne le savais pas. Ton père ne me l'avait jamais dit. Si je l'avais su, j'aurais pu faire quelque chose, la protéger, elle vivrait encore. C'est lui qui l'a tuée. [...] Alors moi j'ai perdu la tête devant ma petite fille qui ne vivait plus, dans cet hôtel inconnu [...] je suis devenue folle. Il avait eu raison de m'éloigner car s'il avait été là, si je l'avais eu sous la main, je l'aurais tué ! » (p. 150-151). Par ailleurs, le livre de Camille Laurens, *Philippe*, livre sur la mort d'un enfant, accorde une très grande place à l'accusation du médecin tenu responsable de cette mort, avec nombre de documents à l'appui, présentés avec maints détails — rapports d'expertise, mentions manuscrites du personnel hospitalier présent à l'accouchement, rapport d'autopsie, etc.

¹³ Camille Laurens, *Philippe*, op. cit., p. 63.

¹⁴ Chantal Papin et Martine Hébert, « Perte et deuil », in *Mort subite du nourrisson : un deuil impossible?*, op. cit., p. 140-141.

— sous forme d'identification endocryptique —, peut entraîner le ratage de l'introjection de l'objet perdu et favoriser les processus d'incorporation mélancolique et cannibalique, processus pathologiques étudiés à l'origine par Maria Torok et Nicolas Abraham¹⁵. La métaphore de la « déflagration » — utilisée par Laure Adler pour tenter de nommer le choc de la mort de son enfant — qui creuse et laisse derrière elle une « forteresse vide », a l'heur de traduire quelque chose de ces mères aux corps devenus cryptes et tombeaux, toujours et encore inconsolables, toutes occupées à se faire les gardiennes de la fosse, à (s')interdire l'accès à ce territoire inviolable, intouchable, lequel devient ainsi « sanctuaire », ce lieu protégé, fermé, secret, sacré. Lieu qui se caractérise par l'interdiction d'y accéder et par l'impossibilité d'en parler. De l'importance du refoulement, du déni ou de la mise en conserve de cet événement — de cette mort ou de ce mort — découle souvent, alors, la survivance imaginaire de l'enfant mort. En témoigne « cette mère qui rêve au cercueil qui s'ouvre et c'est sa fille morte qui en sort, mais “plus grande”¹⁶ ». À la persistance de ce deuil répond la survie de l'enfant mort, « enfant des limbes » à l'absence-présence irrémédiable.

1.1.2 Le désir d'un autre enfant : une grossesse de remplacement?

« Cette pensée seule, le respect d'eux [de leurs enfants à venir], retient le cri que je voudrais hurler quand on m'assure que nous allons “en faire un autre” et que j'en deviens folle : “Je ne veux pas d'un autre. Je veux LE MÊME. Je veux LUI.”¹⁷ », écrit

¹⁵ Pour Maria Torok et Nicolas Abraham, « le deuil indicible installe à l'intérieur du sujet un caveau secret. Dans la crypte repose, vivant, reconstitué à partir de mots, d'images et d'affects, le corrélat objectal de la perte, en tant que personne complète ». Cette crypte est donc le résultat des lacunes dans l'introjection d'un événement traumatique. Il s'agit pour le sujet d'une incapacité à élaborer cet événement et à se l'approprier. Ces auteurs parlent alors d'inclusion au sein du moi, de fantasmes d'incorporation ou de refoulement conservateur. Voir N. Abraham, M. Torok, *L'écorce et le noyau*, Paris, Éd. Flammarion, 1996, p. 266.

¹⁶ Marie-Michèle Bourrat, « Le développement et la naissance de l'identité de l'enfant suivant », in *Mort subite du nourrisson*, *op. cit.*, p. 209.

¹⁷ Camille Laurens, *Philippe*, *op. cit.*, p. 26.

— s'écrie —, Camille Laurens. Si la « violence d'oubli » est d'une telle prégnance, la recherche de l'équipe de Serge Lebovici sur la mort subite du nourrisson montre que la douleur intolérable liée à la mort d'un enfant conduit le plus souvent les parents à concevoir un autre enfant — conception habituellement encouragée par l'entourage des parents, selon cette étude —, afin de remplir le vide que laisse cette mort, de combler le trou causé, creusé, par la déflagration :

Rares sont les parents qui expriment le désir de différer une grossesse ultérieure. Dans notre expérience, nous avons rencontré des mères (plus que des pères) qui expriment très tôt le souhait d'avoir un autre enfant, dans l'espoir de retrouver la relation à l'objet perdu et de réparer la blessure narcissique "si l'on ne veut pas s'arrêter de vivre", justifiera une mère. Dans cette recherche, la conception est intervenue entre deux et dix-huit mois. Cette nouvelle grossesse apparaît comme une nécessité psychologique incontournable, une issue à l'incapacité maternelle de désinvestir les liens narcissiques et libidinaux. C'est le manque, le vide qui entraîne les parents dans cette nouvelle conception à laquelle les pères finissent par consentir, fléchir, espérant voir céder la dépression de leur compagne.¹⁸

Cette nouvelle grossesse, qui constitue un moyen de conjurer la mort — en répondant à la mort par la vie —, permet ainsi, pour ces mères qui ont le sentiment de porter la mort dans leur corps, de contrer la pulsion de mort, de retrouver la vie. Il s'agit en fait d'une défense, la seule peut-être, contre l'effondrement dépressif. Nicole Guedj évoque ainsi le cas d'une mère qui, à l'annonce d'une nouvelle grossesse, six mois après la mort de son enfant, peut alors « ranger la chambre du bébé décédé et vider le biberon de lait qui était resté dans la chambre.¹⁹ » Dans *Mères et bébés en révolte*, R. Debray signale en effet que « ce qui se joue autour de la mort subite d'un bébé [ou d'un enfant en bas âge] est d'un poids de réalité beaucoup trop lourd pour qu'une réponse de type passage à l'acte à visée réparatrice ne soit pas souvent la seule

¹⁸ Chantal Papin et Martine Hébert, « Perte et deuil », in *Mort subite du nourrisson*, *op. cit.*, p. 143.

¹⁹ Nicole Guedj, « La place du chercheur. Son rôle thérapeutique », in *Mort subite du nourrisson*, *op. cit.*, p. 74.

possible...²⁰ » À cette nécessité psychologique semble également correspondre une nécessité d'ordre biologique. Nicole Alby, qui s'est intéressée à cette situation, observe que « la mère fait comme si elle ne pouvait saisir le sens donné à sa grossesse, comme si elle obéissait à un mécanisme plus archaïque, presque du niveau biologique²¹ ». Cette nécessité d'une nouvelle conception s'inscrit au cœur d'une dialectique constituée soit du souhait, conscient ou inconscient, de remplacer l'enfant mort ou encore d'une véritable lutte contre ce souhait, tel que le traduit le propos de Camille Laurens cité précédemment.

Une telle grossesse, qui permet l'élection d'un objet de deuil — car l'enfant porté, cet enfant à venir, est forcément élu en tant qu'objet de deuil —, s'avère-t-elle pour autant une grossesse de remplacement? Si elle apparaît effectivement comme un moyen de dénier la perte, elle peut aussi, par ailleurs, favoriser le travail de deuil. Dans le premier cas, la grossesse revêt les traits d'un masque — sorte de grossesse-parade — consistant à combler le trou du manque²². En d'autres mots, cette grossesse

²⁰ Rosine Debray, *Mères et bébés en révolte*, Paris, Éd. Le Centurion, 1987, p. 20.

²¹ Nicole Alby, « L'enfant de remplacement », in *Évolution psychiatrique*, 1974, no 3, p. 562. À ce sujet, plusieurs chercheurs, dont Maria Torok et, aussi, Jean Guyotat, font référence à Abraham qui avait ainsi remarqué qu'un « grand nombre de personnes présentent, peu après une période de deuil, un accroissement libidinal [qui se] manifeste dans un besoin sexuel accru et semble conduire, peu après un décès, à la conception d'un enfant. » Torok a noté le sentiment de honte attaché à cette conduite. Voir Abraham et Torok, *L'écorce et le noyau*, op. cit., p. 230.

²² Nous trouvons un exemple éloquent lié à cette problématique — en lien avec l'idée d'une grossesse subséquente à un deuil, de même que, surtout, l'importance du versant fantasmatique attaché à ce type de grossesse — dans le roman d'Anne Hébert *Est-ce que je te dérange?* Delphine, l'un des deux principaux personnages de ce livre, devient enceinte peu après la mort de sa grand-mère. La grossesse de Delphine se révèle être, lors de la scène de l'accouchement, une grossesse nerveuse. Or, cette grossesse symbolise de façon exemplaire le « vide trop-plein », vide fantôme ou encore le « trop-plein de vide » d'une perte à masquer, à combler. L'idée qui consiste à porter un mort revêt ici tout son sens. Il est d'ailleurs fait référence à « l'enfant défuntisé » (p. 15) de Delphine. L'acte symbolicide qu'est l'accouchement imaginaire de cet enfant imaginaire, celui d'un « trop-plein de vide », traduit la tentative de se détacher de l'objet perdu, d'un objet fantomatique qui pèse pourtant d'un poids trop lourd : « Le fruit imaginaire a été jeté dans l'air nu [...] pareil à la cendre des morts, volatilisées sur la mer » (p. 91). Cet exemple dit bien ce qu'il en est de la *mise en scène* fantasmatique propre à une telle grossesse. Nous aurons à revenir sur ce livre qui met en scène, justement, et ce, de façon magistrale, la problématique de l'enfant de remplacement. Voir Anne Hébert, *Est-ce que je te dérange?* Paris, Éd. du Seuil, 1998.

vient *en remplacement* du deuil qui se voit ainsi « effacé », masqué, nié. Tout se passe comme s'il y avait incorporation d'un nouvel objet mis à la place de l'objet perdu. Dans ces circonstances, cet enfant — enfant du vide, du manque, cet enfant leurre — se trouve investi en tant que réincarnation de l'enfant mort. Il s'agit bien, alors, de le retrouver, « LUI », « LE MÊME », de le faire « revivre ». En ce cas, donc, une telle conception, un tel désir d'enfant s'avère symptôme de la maladie du deuil, véritable « fête maniaque, [ou] mise en acte qui est une mise en enfant ²³ ». La mise en scène que constitue cette conception est bien celle-là qui consiste, par déplacement associatif, à donner forme à un substitut, représentation qui viendra en lieu et place de l'autre. L'enfant-*ersatz*, « enfant du deuil », disons, est celui qui, ainsi, est appelé à panser (et, nous le verrons, « à penser ») la blessure de deuil, à la recouvrir de sa personne même, à l'image de la fonction du diachylon, utilisé pour protéger une plaie, pour la colmater afin qu'elle puisse s'arrêter de saigner.

Si cette nouvelle grossesse permet à la mère de remplir le trou du manque, celle-ci peut également lui permettre de « se séparer ». Les chercheurs qui se sont intéressés aux modalités de ces grossesses qui surviennent à la suite de la mort d'un enfant, ont surtout souligné que celles-ci contribuaient à stopper et à inhiber le travail de deuil. Or, ils ont noté que pour beaucoup de femmes cette nouvelle grossesse peut constituer au contraire une étape essentielle de ce travail de deuil. Tels sont les résultats de la recherche de l'équipe de Lebovici sur la mort subite du nourrisson. C'est en ce sens que Marie-Michèle Bourrat évoque ces propos de Nicole Alby, soulignant ainsi un nouvel aspect de la question : « L'enfant qui naît après la mort de l'autre surtout si le deuil a pu être élaboré a un rôle à jouer, c'est celui qui va réparer sa mère et lui permettre de perdre son statut de "Parque" mal aimée. [...] Cette fonction réparatrice

²³ Véronique Bur, « L'enfant suivant. Le déroulement de la grossesse », in *Mort subite du nourrisson, op. cit.*, p. 152. Dans ces propos, l'auteur fait référence à M. Bydlowski. Voir « Les enfants du désir. Le désir d'enfant dans sa relation à l'inconscient », in *Psychanalyse à l'Université*, 13, 4, p. 59-92.

n'a pas été assez soulignée, elle existe et fait de cet enfant imparfaitement nommé de "remplacement" aussi un "réparateur".²⁴ » Cette nouvelle grossesse, qui permet d'atténuer la perte narcissique²⁵, peut aussi constituer la confrontation même à la réalité de la disparition de l'autre, laquelle, par la réactivation des souvenirs où quelque chose du trauma est susceptible d'être rejoué, peut favoriser la relance du travail de deuil et l'introjection de l'objet perdu. Ainsi, cet enfant du deuil, cet objet de deuil élu par la mère pour la soigner, s'il est forcément investi, à ce moment, en tout cas, en tant qu'« objet de remplacement », est certes aussi cet enfant-cicatrice susceptible non seulement de colmater la blessure maternelle, mais aussi de la réparer. Si cette nouvelle conception peut favoriser le travail d'élaboration du deuil, (dans la mesure où elle permet à la mère de désinvestir les liens avec l'enfant perdu), l'enfant « remplaçant », en tant qu'enfant cicatrisant, se verra du même coup libéré du poids de l'hyperinvestissement maternel. Selon Nicole Alby, « on rencontre une véritable pathologie des enfants de remplacement seulement lorsque la mère n'a pas réussi à sortir de son statut de persécutrice et avait antérieurement au deuil une structure dépressive.²⁶ » Ainsi, Rosine Debray note que « répondre à la mort par la vie ne [lui] paraît pas en définitive si préjudiciable car si la mort demeure inélaborable — "la mort, elle, est un trou" dit J.-B. Pontalis — "la vie est susceptible de tous les

²⁴ Intervention de Nicole Alby à la Société de thanatologie, le 24 mars 1992. Propos cités par Marie-Michèle Bourrat, « Reconstruction psychanalytique des effets à long terme de la mort d'un frère ou d'une sœur », in *Mort subite du nourrisson*, op. cit., p. 261.

²⁵ Marie-Michèle Bourrat souligne à cet égard que certains parents semblent attribuer un pouvoir très grand à ce nouvel enfant qui, par sa vie même, leur apparaît avoir triomphé de la mort : « Ceci n'est bien sûr jamais verbalisé ainsi, mais le comportement des parents vis-à-vis de lui évoque souvent un enfant qui viendrait d'ailleurs, de très loin peut-être même par-delà la mort. Investi de ce pouvoir face à la mort, il représenterait pour les parents la projection de leur toute-puissance narcissique et serait à ce titre tout à fait réparateur de la blessure narcissique infligée par le décès. » Voir Marie-Michèle Bourrat, « Le développement et la naissance de l'identité de l'enfant suivant », in *Mort subite du nourrisson*, op. cit., p. 209.

²⁶ Propos de Nicole Alby recueillis par Marie-Michèle Bourrat, « Reconstruction psychanalytique des effets à long terme de la mort d'un frère ou d'une sœur », in *Mort subite du nourrisson*, op. cit., p. 261.

ajustements et réajustements”.²⁷ » Or, les différentes modalités réactionnelles qui entourent ce type de grossesse subséquente à une mort d’enfant montrent que la définition même « d’enfant de remplacement » ne va pas de soi et qu’elle varie selon chaque auteur. À travers les différentes conditions qui, pour tout un chacun, définissent le statut d’enfant de remplacement — incluant le délai entre la nouvelle grossesse et la mort de l’autre enfant ou encore l’âge à laquelle est décédé l’enfant — il ressort de cette question, à mon sens, l’importance et la nature même de l’investissement maternel vis-à-vis de ce nouvel enfant. Si l’achèvement du travail du deuil s’avère impossible dans ce contexte particulier d’une mort d’enfant, la nature positive ou pathologique de l’issue à une telle problématique semble dépendre de l’acceptation par la mère, ou encore du refus, des remaniements psychiques essentiels qu’entraîne cette nouvelle naissance. Reste que, même dans le cas d’une grossesse cicatrisante, toute cicatrice demeure certes une marque, stigmat de naissance, trace d’une souffrance qu’a à porter tout enfant réparateur, ces enfants appelés à la vie au nom de la mort.

Le déroulement de ce type de grossesse se trouve marqué de façon générale, outre la dépression et l’anxiété qui la caractérisent bien souvent²⁸, par des moments de confusion entre l’enfant mort et le nouvel enfant. Véronique Bur évoque à cet égard le propos d’Emmanuel Lewis soutenant que « pendant la grossesse, le mort et le fœtus

²⁷ Rosine Debray, *Bébés et mères en révolte*, op. cit., p. 15.

²⁸ Marie-Michèle Bourrat et Sophie Dubois notent que sur un échantillon de 36 familles, « la grossesse est marquée par la dépression dans 59,4% des cas, alors que T. Lempérière et coll. fournissent une estimation de la fréquence de la dépression au cours de la grossesse qui est de 10% dans la population générale. » (« Le développement des enfants nés après la mort subite d’un nourrisson », in *Mort subite du nourrisson*, op. cit., p. 47). C’est que s’allient à cette dépression la lutte contre l’oubli, déjà évoquée — celle de la libido qui se cramponne à ses objets —, de même que l’anxiété liée à la peur de la répétition — peur que ce nouvel enfant meure à son tour ou, peut-être, que l’enfant mort meure une deuxième fois (dans l’appréhension du détachement d’avec l’objet perdu qu’est susceptible d’opérer cette nouvelle grossesse).

vivant habitent tous deux le corps et l'esprit de la mère.²⁹ » Tout se passe chez certaines de ces mères comme si cette grossesse mettait en scène ce fantasme qui consistait à porter l'enfant mort afin de pouvoir accoucher de lui, *vivant*. L'image de l'enfant mort apparaît ainsi, à mon sens, s'amalgamer à celle de l'enfant imaginaire, fruit du désir de grossesse, qui, elle, s'entrelace à l'enfant merveilleux, dépositaire des idéaux parentaux, qui elle-même s'emboîte à l'image de l'enfant à venir, cet enfant imaginé et rêvé comme remplaçant de l'autre.

Dans un tel contexte, l'accouchement, qui est la rencontre avec l'enfant réel — *Rencontre avec l'autre*, cet autre constitué du tressage des différentes représentations, conscientes et inconscientes, attachées à cet enfant —, l'épreuve de réalité même, suscite bien sûr différentes réactions qui supposent toutes la comparaison obligatoire de ce nouvel enfant avec l'enfant mort. Une différence trop importante entre les deux enfants peut être vécue par les parents de façon persécutoire³⁰. Par ailleurs, cette différence peut être bénéfique, dans la mesure où elle est susceptible de favoriser la différenciation du nouvel enfant d'avec l'enfant mort et de permettre au parent de s'en détacher. Inversement, une trop grande ressemblance peut entretenir la

²⁹ Emmanuel Lewis, cité par Véronique Bur, « Le déroulement de la grossesse », in *Mort subite du nourrisson*, op. cit., p. 151. Il est d'ailleurs intéressant de noter que les chercheurs-cliniciens de l'étude déjà mentionnée ont remarqué l'importance du « fantasme de grossesse gémellaire fréquemment exprimé par les mères au cours de la grossesse subséquente », Marie-Michèle Bourrat et Sophie Dubois, « Le développement des enfants nés après la mort subite d'un nourrisson », in *Mort subite du nourrisson*, op. cit., p. 48.

³⁰ Un passage du roman d'Anne Hébert, *Est-ce que je te dérange?*, exprime ce manque de ressemblance entre les deux enfants, différence qui « dérange » les parents, lorsque le récit laisse place, à la toute fin du livre, à la remémoration archaïque, par le narrateur, de cette scène d'enfance liée à son statut d'enfant de remplacement : « Mais voici qu'une succession de petits faits sans importance tourbillonnent devant mes yeux comme une nuée de moucherons. [...] Mon père se penche sur moi. M'examine avec attention. — Cet enfant ne ressemble pas à l'Autre. C'est certain. Trop noir. Trop petit. Ma mère répète en écho : — Mon Dieu qu'il est noir! Mon Dieu qu'il est petit! Quel malheur! Entre les seins de ma mère le médaillon usé par le doux frottement de la chair maternelle. L'Autre, le Premier, mort depuis peu, repose là dans une innocence inaltérable, une éternité d'adoration et de deuil. Ses prunelles bleues. Ses cheveux blonds. Premier à l'école. Premier à la maison. Ses qualités inaltérables de Premier absolu. Le petit Mort que je remplace. L'Autre. Le redoutable exemple. Autant me résigner à n'être pas », *Est-ce que je te dérange?*, op. cit., p. 136-137.

confusion, et, ainsi, le déni, et constituer une sorte de satisfaction hallucinatoire où les deux enfants sont indifférenciés. Enfin, une ressemblance importante, quoique pouvant s'avérer positive — c'est la fonction de l'enfant-cicatrice —, peut par ailleurs engendrer une angoisse massive, difficile à élaborer, au sens où cet enfant qui rappelle l'autre réactive sans cesse cette relation nostalgique³¹.

1.1.3 Modalités de l'investissement maternel

Confondu dès avant sa naissance, dès avant sa conception, avec l'enfant mort (ré)incarné sous les traits de l'enfant imaginaire de la grossesse, le nouvel enfant ne possède aucun espace psychique propre. Il reviendra à la mère de créer cet espace, de découper et de sculpter à même le corps fantasmatique dont est tissée l'image de l'enfant mort, « l'en trop », disons, afin de dégager de ces restes imaginaires la figure réelle du nouvel enfant, de lui redonner sa forme singulière. Pourvoir ce nouvel enfant d'une identité propre n'est pas chose facile. Preuve en est donnée dans la difficulté qu'ont les parents à le nommer, difficulté qui, on le sait, les conduit parfois à attribuer à cet enfant le nom même de l'enfant mort. On sait aussi combien le prénom est révélateur de l'imaginaire de la filiation, et, de même, la charge d'investissement qu'il peut revêtir dans le cas précis où un enfant naît subséquemment à la mort d'un autre. Dans ce contexte, l'identité de l'enfant « remplaçant » ne peut « s'envisager que par rapport au précédent et en comparaison avec lui.³² » Cette comparaison obligée, et même essentielle, à l'œuvre dès la naissance de l'enfant, reste prégnante durant les premiers mois et se poursuit normalement, selon Marie-Michèle Bourrat, jusqu'à la date anniversaire de la mort de l'enfant précédent. Au cœur du concept d'identification se trouve bien sûr toute la dialectique du soi et de l'autre, du même et

³¹ Marie-Michèle Bourrat rapporte en ce sens les propos d'une mère : « Elles ont tendance à beaucoup se ressembler, elle marcherait maintenant (le bébé mort) [...] Mon mari, il est hargneux, il est déçu, il pensait retrouver l'autre, quand il la voit, il voit l'autre, il réalise. », « Le développement et la naissance de l'identité de l'enfant suivant », in *Mort subite du nourrisson*, op. cit., p. 225.

³² *Ibid.*, p. 186.

du différent, de l'identique et de l'altérité. S'identifier, c'est à la fois se confondre et se différencier. Or, la complémentarité nécessaire que constitue le couple confusion-différenciation, centrale à la problématique même de l'enfant de remplacement, concerne donc directement la question de l'identification, et ce, dans toute sa complexité. L'identité de l'enfant subséquent est à envisager à l'aune d'une altérité constitutive de cette identité.

Selon Marie-Michèle Bourrat, deux mécanismes, utilisés par les parents, président à la constitution de l'identité de l'enfant. Ce qu'elle appelle l'identité de perception « renvoie à une absence de perception de différence entre le bébé mort et le bébé actuel ³³ », les deux enfants se confondant en une seule et même figure. L'enfant vivant se trouve ainsi identifié à l'enfant mort, et ce, dans une sorte de relation fétichiste, œuvre du déni. L'enfant remplaçant devient ainsi une sorte d'écran, figure projective qui renvoie à la mère, dans une sorte de souhait hallucinatoire, l'image de l'autre. Tel est le mécanisme propre à l'identification projective sur lequel nous aurons l'occasion de revenir. L'identité de représentation constitue cette autre modalité utilisée par les parents qui, elle, renvoie à deux enfants « semblables ». Au cœur de ce processus, il y a à la fois « superposition et différenciation » de l'enfant mort et de l'enfant vivant, processus nécessaire au travail de deuil des parents, de même qu'au travail d'identité vis-à-vis de l'enfant. À partir de la date anniversaire de la mort de l'autre, donc, le travail de dégagement de l'identité de l'enfant subséquent d'avec celle de l'enfant mort, ce que nous avons assimilé à une sorte de travail sculptural, se fera généralement de manière plus distincte, puisqu'il devient alors pour les parents de plus en plus difficile de faire coïncider les deux images. Marie-Michèle Bourrat évoque à cet égard la métaphore « d'un kaléidoscope dans lequel les deux images se sépareraient de plus en plus nettement, ne venant plus se confondre que sur

³³ *Ibid.*, p. 220.

des points précis semblables.³⁴ » Si, nous le voyons, le travail d'identité en question n'est jamais aussi clivé, il importe cependant que cette image, constitutive de deux images, bouge et craque, qu'elle ne reste pas figée, relique de l'enfant mort qui, en ce cas, demeurerait pour les parents, et pour l'enfant alors tout à fait « remplaçant », « source à la fois de souffrance et d'érotisation.³⁵ »

La venue au monde de ce nouvel enfant est empreinte, pour la mère surtout, du sceau de l'anxiété et de la peur de la répétition. Enfant précieux s'il en est, puisqu'il risque la mort — peur de la part des parents que leur enfant ne meure une seconde fois —, il apparaît que cet enfant fait l'objet soit d'un surinvestissement maternel ou au contraire d'un désinvestissement radical, mise à distance affective qui sous-tend la peur de l'attachement. Cette incapacité à investir ce nouvel enfant constitue un mode de défense caractéristique de ce qu'André Green a indiqué concernant l'investissement négatif, lequel se rapporte à l'investissement d'une satisfaction absente. Dans un tel contexte, le nouvel enfant, qui s'immisce au cœur de la relation fétichiste entre la mère et l'enfant mort, peut revêtir les traits d'une figure persécutrice et s'avérer ainsi objet phobogène, source d'ambivalence, comme en témoigne, par exemple, *Les mots pour le dire* de Marie Cardinal³⁶.

³⁴ *Ibid.*, p. 208.

³⁵ *Ibid.*, p. 209.

³⁶ On retrouve en effet dans ce livre un exemple typique de ce mode d'investissement négatif. Née quelques années après la mort d'une sœur aînée — à la suite cependant d'un frère aîné — et, qui plus est, en plein divorce, Marie Cardinal raconte comment elle fut l'objet de la haine de sa mère, cette mère dépressive, distante et indifférente qui va jusqu'à lui raconter comment elle échoua, alors qu'elle était enceinte d'elle, à tuer le fœtus : « je lui servais d'holocauste. » Cette grossesse est vécue par la mère comme une punition, mais aussi comme une persécution, puisque cette enfant vient faire effraction au lien fétichiste entretenu avec sa fille morte : « Il m'arrivait souvent de l'entendre pleurnicher dans sa chambre [...]. Je savais qu'elle déballait sur son lit les reliques de ma sœur morte : des chaussons, des mèches de cheveux, des vêtements de bébé. Nany agissait alors comme si elle se trouvait dans une église, elle se signait, elle marmonnait des prières, elle avait la larme à l'œil. Moi, j'avais le cœur serré comme une pierre. Généralement ces soirs-là [...] je vomissais mon dîner. » Devenir malade, presque morte, est la seule façon pour cette enfant d'attirer l'attention de cette véritable « mère morte » qui, alors seulement, consent à poser son regard sur elle devenue l'ombre de son enfant morte : « Elle me parlait comme je l'avais entendue parler à son enfant dans la tombe au cimetière. » On retrouve exactement à l'œuvre ici la question de l'enfant mort devenu icône, à la fois

La mise en place de contre-investissements venant pallier la peur de la répétition du traumatisme peut donner lieu, selon Didier Anzieu, à la création d'une enveloppe d'angoisse consécutive à ce type de traumatisme, enveloppe destinée à préparer le psychisme à anticiper et à maîtriser *d'avance*, cette fois, l'après-coup du choc traumatique. C'est ce dont témoigne à mon sens chez Annie Ernaux la fameuse phrase adressée à son père « Tu vas me faire gagner malheur » lors de cette scène d'enfance décrite dans *La honte* où son père, affirme-t-elle, a failli tuer sa mère — scène qualifiée de traumatique, et vécue fantasmatiquement comme telle. Cette expression qui, note Ernaux, signifie en normand « devenir fou et malheureux pour toujours à la suite d'un effroi » (*LH*, p. 15), semble précisément traduire quelque chose de cette énergie psychique mobilisée afin d'anticiper rétroactivement un « malheur » enkysté dans l'imaginaire familial, de même que dans une sorte d'enveloppe prénarrative.

Dans un entretien accordé à Gilbert Tarrab, Didier Anzieu a évoqué à propos de son statut d'enfant unique, mais aussi d'enfant de remplacement, la charge énorme qu'a constitué pour lui le surinvestissement maternel à son égard, ce « trop » qui semble nécessairement faire pendant au « trop peu » du désinvestissement :

J'étais le second, qu'il fallait d'autant plus surveiller et soigner, pour le mettre à l'abri du destin malheureux qui avait frappé l'aînée. J'ai subi leur crainte de la répétition. Il fallait à tout prix que je survive, pour que mes géniteurs soient justifiés. Mais ma survie était à leurs yeux aléatoire. La moindre indigestion, le plus petit courant d'air me menaçaient. Cela me mettait dans une situation difficile, assez particulière. J'avais à remplacer une morte. Or, on ne me laissait pas vivre suffisamment.³⁷

source de souffrance et d'érotisation. Voir Marie Cardinal, *Les mots pour le dire*, op. cit., p. 164, 115 et 219.

³⁷ Dans ce même entretien, Anzieu ajoute qu'il lui a fallu se « désemmitoufler » de cette surcharge tant psychique que proprement physique : « Je ne devais me risquer à l'air extérieur sans être emmitoufflé dans plusieurs épaisseurs : chandail, manteau, béret, cache-nez. Les enveloppes superposées de soins, de soucis et de chaleur dont m'entouraient mes parents ne me quittaient pas même quand je m'éloignais d'eux. J'en emportais la charge sur mon dos. Ma vitalité se cachait au cœur d'un oignon, sous plusieurs pelures. » Anzieu ajoute que « c'est à cinquante ans [qu'il] en [a] pris

Telle est cette enveloppe d'angoisse, tunique empoisonnée dont la mère revêt l'enfant qui, dans cette peau de chagrin, n'a de cesse d'étouffer. Dans *Les mots pour le dire*, encore une fois, Marie Cardinal a d'ailleurs insisté sur l'inquiétude constante, quasi maniaque, chez sa mère, de la maladie (crainte liée à l'inquiétante omniprésence des microbes, ces « petites bêtes qui [...] avaient tué [s]a sœur³⁸»), angoisse qui la conduira précisément, beaucoup plus tard, à devenir « malade » — comme s'il y avait eu là injonction maternelle —, maladie qui la condamnera à une véritable claustration et dont les effets se traduiront entre autres par une sensation physique d'étouffement et un sentiment de décomposition interne. Chantal Papin a noté avoir relevé, au cours de l'étude sur la mort subite du nourrisson, de tels comportements chez plusieurs mères. Leur inquiétude, leurs craintes à propos de la respiration de leurs enfants, leur peur de l'étouffement ou de la maladie qui se traduit notamment par un agrippement visuel constant, contamine l'enfant qui, soit se dérobe à l'insistance du regard de la mère, soit, au contraire, répond à cette complicité inconsciente en s'y agrippant afin de la rassurer. Citons un exemple frappant observé par Papin qui illustre bien les effets « contaminants » de l'anxiété maternelle liée également à la confusion et à l'ambivalence des sentiments vis-à-vis du nouvel enfant :

Mme D... raconte qu'un jour, Jacques (2 mois) étant sur un coussin de change, elle se penche pour attraper une couche. En se redressant, son regard se porte sur l'enfant. A ce moment-là, l'image de Jean vient se superposer sur celle de l'enfant vivant, ce qui réactive chez elle l'absence du bébé mort et provoque la nostalgie. Cette dernière entraîne la prise dans les bras du bébé qui sursaute et se met à pleurer.³⁹

pleinement conscience » et il relie directement cette problématique personnelle à l'invention qu'il a faite à cette époque de la notion d'enveloppes psychiques. « [...] c'est ce qui m'avait été fourni en trop qui me devenait pensable » affirme-t-il. Voir Didier Anzieu, *Une peau pour les pensées*, (Entretiens avec Gilbert Tarrab), Paris, Éd. Clancier-Guénaud, coll. « Psychopée », 1986, p. 8-9. Précisons que, dans le cas d'Anzieu, cette situation d'enfant de substitution se trouve ancrée au cœur d'une problématique familiale particulière dominée par la répétition. La mère d'Anzieu, dont il a déjà été dit qu'elle est « l'Aimée » étudiée par Jacques Lacan, a également été conçue pour remplacer une sœur morte qui, comme elle, se prénomait Marguerite.

³⁸ Marie Cardinal, *Les mots pour le dire*, op. cit., p. 181.

³⁹ Chantal Papin, « Les interactions », in *Mort subite du nourrisson*, op. cit., p. 168.

De ce « trop » et/ ou « trop peu » de l'investissement maternel — de la dépression et du figement ou du défaut, à des degrés variables, du « pare-excitation » et du *holding* psychique — dépendra le sentiment de cohérence, de consistance et d'unité constitutifs du *self* de l'enfant. Le travail d'identité déjà évoqué revêt ici tout son sens puisqu'il peut seul contribuer à donner au nouvel enfant sa place de sujet désiré. Cet exemple, dans lequel le geste impulsif de la mère à l'endroit de l'enfant trahit une surcharge émotive, une anxiété soudaine, fait clairement apparaître, en tout cas, la forme que peut prendre le mode selon lequel s'opère la transmission du ressenti maternel. De même, le visage de la mère est la surface projective dans laquelle apparaît, pour l'enfant remplaçant, le reflet de sa propre image teintée de l'ombre de l'enfant mort qui s'y trouve projeté. Le visage de la mère « morte » revêt bien en effet les traits d'un miroir captateur de l'image de l'enfant disparu. C'est ce que nous pouvons lire dans les propos suivants de Camille Laurens : « Un autre jour, j'ai renversé mon visage en arrière face à une glace, et j'ai vu Philippe mort par-dessous mes paupières, et seulement alors j'ai su que j'étais sa mère — masque mortuaire aux yeux entrouverts. Tous les miroirs reflètent mon fils mort, tous les miroirs reflètent mon fils et ma mort.⁴⁰ » C'est à travers cette image que l'enfant de remplacement aura à se reconnaître, se reconnaître « soi-même comme un autre ». Au cœur de cette interaction entre la mère, l'enfant et ce tiers absent se joue une alliance qui scelle le destin de l'enfant de substitution.

1.2 L'enfant chargé de deuil

L'enfant de remplacement est cet « enfant chargé de deuil », pour paraphraser le roman d'Anne Hébert, *L'enfant chargé de songes*, à qui est transférée la charge de porter le poids du deuil parental. Culpabilité, dépression, anxiété et vulnérabilité constituent autant d'affects auxquels aura affaire l'enfant remplaçant chargé du

⁴⁰ Camille Laurens, *Philippe*, op. cit., p. 15.

fardeau de ce travail psychique difficile qui consistera à tenter d'élaborer, d'organiser et de contenir ces éléments qui demeurent pour lui « d'origine inconnue », non localisables, énigmatiques. Or, qu'en est-il précisément des modalités de ce « transfert », de cette passation, de cette transmission, non seulement du deuil, mais aussi, semble-t-il, du trauma, ce « trop » du trauma qui n'a de cesse également de hanter l'enfant chargé d'un songe familial étrangement inquiétant fait de mort, de deuil et de survie? Au-delà du fait que cet enfant naisse dans un climat de tension, d'ambivalence et de conflits psychiques conscients et inconscients, au-delà aussi des comportements concrets et des interactions entre les parents et l'enfant, ou au-delà de ce que Régine Robin a appelé de façon tout à fait juste une « non-transmission parlante⁴¹ » — au sujet des non-dits révélateurs, de ce qui, dans le trauma, manque à être dit, comme nous le verrons dans le chapitre suivant en regard des œuvres de Michel Leiris et d'Annie Ernaux —, qui sont autant de vecteurs « de transmission », d'autres voies, moins étudiées, apparaissent qui concourent à penser différemment les modes d'opérations de la transmission de problématiques psychiques telles que le deuil et le trauma.

Pour Albert Ciccone, « l'identification est la voie royale de la transmission et l'identification projective la modalité centrale de la transmission psychique inconsciente.⁴² » Mis à la place de l'objet perdu, l'enfant de remplacement est d'emblée identifié à l'objet incorporé maternel. Maria Torok et Nicolas Abraham ont noté que les identifications endocryptiques non élaborées ont tendance à se transmettre de génération en génération par le biais, comme le souligne Ciccone, du mécanisme de l'identification projective. Le pôle projectif de ce type d'identification consiste bien, ici, en ce que l'investissement de l'objet interne maternel est *réfléchi* sur la personne de l'enfant subséquent. Tel est le jeu de miroir — le je —, ou l'enjeu

⁴¹ Propos tenus par Régine Robin lors d'une communication intitulée « Les champs littéraires sont-ils désespérément monolingues? », conférence organisée par le CÉLAT, UQAM, 30 janvier 2002.

⁴² Albert Ciccone, *La transmission psychique inconsciente*, Paris, Éd. Dunod, p. 8.

de cette identification d'ordre spéculaire, identification de « passation », à laquelle se voit confronté l'enfant remplaçant. Cette transmission endocryptique, ou cette identification à la crypte maternelle, disons, et à ses objets, correspond à la définition du fantôme telle qu'élaborée par Torok et Abraham et aussi, notamment, Serge Tisseron : « Le fantôme résulte des effets sur l'inconscient d'un sujet de la crypte d'un autre, c'est-à-dire de son secret inavouable.⁴³ » L'enfant de remplacement est prisonnier des effets fantômes d'un secret familial entourant un « squelette dans le placard », secret qui, pour lui, demeure informe, mais qui n'a de cesse de le hanter, de l'habiter, telle une véritable « entrée par effraction ». Les effets fantômes de la tombe — de l'enfantôme ou de « l'enfantombe », tel que nous l'inspire le titre du roman de Réjean Ducharme — que recèle le psychisme du parent sont ainsi de l'ordre d'une transmission traumatique en ce qu'il s'agit, selon la définition qu'en donne Albert Ciccone, « d'objets bruts », ou de signifiants énigmatiques, incorporés, non intégrés, qui *débordent* « les possibilités de transition et les processus de pare-excitation⁴⁴ ». Or, au-delà de toute la négativité certes inhérente à une telle transmission, comme l'emploient René Kaës et André Green, c'est-à-dire à des objets qui se transmettent sans se représenter, éléments hors sens que le sujet n'arrive pas à penser et qui demeurent en souffrance d'appropriation, il semble que le caractère d'effraction de ce mode de transmission n'ait pas été suffisamment souligné. En d'autres termes, au-delà de l'idée d'*influence*, ou d'*effet*, il me semble qu'il y a lieu de s'interroger sur la possibilité d'une transmission traumatique *in utero*, c'est-à-dire d'une effraction traumatique qui ferait précession à tout langage, à toute identification.

Maints propos « d'enfants de remplacement », et de mères qui ont eu un enfant subséquemment à un enfant mort, nous autorisent à poser cette réflexion. Si une telle problématique dépasse le cadre de cette thèse, elle en sous-tend certes le

⁴³ Serge Tisseron et al., *Le psychisme à l'épreuve des générations. Clinique du fantôme*, Paris, Éd. Dunod, coll. « Inconscient et culture », 1995, p. 6.

⁴⁴ Albert Ciccone, *La transmission psychique inconsciente*, op. cit., p. 75.

questionnement. Or, je propose ici d'avancer l'idée d'*effraction traumatique placentaire*, laquelle constituerait une modalité possible de la transmission d'ordre traumatique. Afin d'introduire cette réflexion, lisons d'abord ces propos de Salvador Dali qui décrivent très précisément ce qui pourrait se traduire par la formule « un fœtus chargé de deuil » :

J'ai vécu la mort avant de vivre la vie. A l'âge de 7 ans mon frère était mort d'une méningite, trois ans avant ma naissance. Sa disparition fut un choc terrible. Ma mère ne devait jamais s'en remettre. Le désespoir de mes parents ne fut calmé que par ma propre naissance, mais leur malheur imprégnait toutes les cellules de leur corps. Dans le ventre de ma mère, je ressentais déjà leur angoisse. Mon fœtus baignait dans un placenta infernal. Cette angoisse ne m'a jamais quitté.⁴⁵

De même, le témoignage suivant d'une mère surnommée Aïcha, qui, dans *Mort subite du nourrisson*, raconte l'expérience qu'elle a vécue relativement à la perte successive de deux enfants, rejoint tout à fait (de façon inversement symétrique) la charge du « ressenti » d'ordre « prénatal » évoqué par Dali. Rapportons le passage où elle fait référence aux impressions vécues lors de la grossesse subséquente au premier enfant perdu :

Un an après la mort de Matthieu, je tombai enceinte. J'éprouvai alors une joie et une angoisse mélangée. Je ne me sentais pas tout à fait prête pour ce nouveau départ, mais je ne pouvais pas dire non. Je revivais, je reportais la vie. Mais très vite j'ai été angoissée [...] Je ressentais que cet enfant-là, était davantage collé à moi. Mes battements de cœur étaient les siens, ma respiration la sienne. Tout s'est passé différemment. J'avais l'impression, qu'à chaque mouvement, il ressentait ma douleur. Malgré ma volonté pour lutter contre, je lui transmettais mon angoisse. Je me souviens qu'au moment de l'accouchement, quand les contractions furent les plus violentes, je me sentis mal. Je manquai d'oxygène, je

⁴⁵ Salvador Dali, *Comment on devient Dali*, Éd. Robert Laffont, 1973, p. 16. César Chamoula, lors de ses recherches doctorales sur Dali, a découvert que l'artiste a commis une erreur, un lapsus, peut-on penser, à l'égard de la date de la mort de son frère aîné qui, selon les fouilles de Chamoula autour de cet événement, serait mort 9 mois et 11 jours exactement avant la naissance de Salvador II. Chamoula suppose ainsi que Salvador Dali a été conçu le jour même de la mort de son aîné. Voir César Chamoula, « Le noyau traumatique dans l'activité paranotaque-critique de Salvador Dali », in *Psychanalyse à l'université*, op. cit., p. 294.

m'évanouissais. Lorsque je repris mes esprits, on me fit remarquer qu'au même moment, l'électrocardiogramme enregistrait les battements du cœur du bébé : très ralentis. Je pris conscience alors qu'en tant que mère, physiologiquement, par le biais du cordon ombilical, je pouvais transmettre la vie et la mort.⁴⁶

Ainsi, à travers ce qui est évoqué dans ces deux témoignages, tout se passe comme si, à l'intérieur même de l'espace intra-utérin, il y avait transmission, de la mère au fœtus, de la douleur traumatique et de l'effraction qui la constitue. Les connaissances actuelles concernant l'impact du ressenti maternel sur le fœtus demeurent très incertaines. Jean-Marie Delassus, qui s'est intéressé à la question de la réceptivité fœtale, parle d'homogénéité vitale de la vie prénatale. Selon lui, le fœtus baignerait dans un espace homogène, fermé sur lui-même et, en quelque sorte, isolé du milieu utérin :

En réalité, c'est le fœtus qui colonise un territoire et s'approprie une part du corps de celle qui n'est pas encore mère, qui est seulement enceinte. [...] Il est inexact de parler de *milieu utérin*; ceci est secondaire par rapport au *milieu fœtal*, seule appellation correcte car le fœtus n'est pas directement dans l'utérus, il est dans son propre milieu, qu'il a développé et imposé à l'organisme maternel.⁴⁷

Si « la barrière placentaire permet des échanges gazeux, métaboliques (surtout nutritifs) et hormonaux, elle s'oppose au passage direct des cellules entre les circulations maternelle et fœtale »⁴⁸. Cette barrière protectrice, contenante et délimitatrice, véritable pare-excitation ou figure d'un Moi-peau à venir, constitue en soi un système immunitaire, barrage ou zone frontalière qui contrôle, filtre et, aussi, détoxique les molécules indésirables ou les agents infectieux provenant *du dehors*. Pour Delassus, ce type de protection mécanique, qui consiste en une défense réactionnelle contre toute intrusion indésirable, se double de ce qu'il nomme une

⁴⁶ « Une mère a perdu deux enfants successivement », in *Mort subite du nourrisson*, op. cit., p. 286.

⁴⁷ Jean-Marie Delassus, *Le génie du fœtus. Vie prénatale et origine de l'homme*, Paris, Éd. Dunod, coll. « Enfances », 2001, p. 40-41.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 92.

« barrière fœtale » qui, elle, constituerait une protection contre l'intrusion « d'autre-que-soi », comme si cette barrière qui serait de nature sensorielle avait pour fonction de délimiter, et ce, de façon essentielle, fondamentale, originelle, les territoires du « soi » et de l'autre :

La précocité sensorielle fœtale, comprise dans le cadre de l'homogénéité vitale prénatale, conduit à concevoir l'activité précoce des sens et leur capacité à établir un état intérieur dont la cohérence est telle qu'il s'oppose naturellement à ce qui est étranger à moins qu'il ne l'incorpore à sa propre expérience. Jusqu'à un certain seuil, il n'y a pas d'intrusion possible, il n'y a pas de violation de la vie intérieure.⁴⁹

Or, Delassus précise que ce qui forme cette barrière fœto-placentaire peut laisser s'infiltrer des parasites affectifs à l'instar de certains agents infectieux d'ordre physiologique auxquels elle ne peut s'opposer, tels que, par exemple, l'herpès, le VIH ou encore l'hépatite :

[Ce filtre] est sans effet, semble-t-il, sur les éléments subtils. Entendons par là les ondes qui transmettent le bruit, ou bien les messages chimiques qui véhiculent les émotions. Ce serait là le défaut de la cuirasse. Le fœtus serait quand même exposé à certaines nuisances sonores, et surtout il pourrait subir les effets de certaines contagions affectives. Interviennent ici les facteurs de stress maternel, dont l'impact sur le fœtus est toujours assez mal connu, bien qu'il ne soit pas négligeable.⁵⁰

Dans les circonstances qui nous intéressent, ne pourrait-on pas penser, ainsi, que l'anxiété maternelle vis-à-vis du fœtus, en lien au traumatisme que fut la mort de l'enfant précédent, peut faire figure d'effraction placentaire, comme s'il y avait infiltration pathogène ou encore déchirure, brisure, débordement et hémorragie de l'enveloppe d'homogénéité fœtale? À la lumière de nos lectures, nous pouvons supposer que cette effraction traumatique placentaire peut être vécue par le fœtus comme l'intrusion d'une altérité brutale, altérité informe, indiscernable, innommable.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 97.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 92.

Cette question concernerait l'impact et les effets de la violence de l'introduction d'une différence, d'une fêlure dans la continuité du même. « Leur malheur imprégnait toutes les cellules de leur corps [...]. Mon fœtus baignait dans un placenta infernal », cet énoncé de Dali cité plus tôt dit exactement ce qu'il peut en être des effets de l'intrusion toxique mortifère que vit celui qui, dans le cadre d'une situation traumatique originelle, a à partager cet espace fœtal imprégné « de mort » — sorte de tunique empoisonnée — avec un invité fantôme. Cette idée de toxique m'apparaît pertinente pour figurer une telle intrusion, contagion ou encore contamination aux effets potentiellement nocifs. Ces « parasites » qui seraient ici affectifs, sensoriels et d'ordre anxiologique et mortifère constitueraient des agents de transmission — à l'instar des « objets bruts » évoqués par Albert Ciccone et des signifiants énigmatiques —, antérieurs cependant à tout langage.

S'appuyant sur diverses recherches⁵¹, Delassus suppose que l'activité du cerveau humain commence dès la vie fœtale. Il évoque à cet égard le fait que le cerveau humain présente de vastes zones, appelées « territoires corticaux libres », qui constituent en quelque sorte une « ardoise vierge », c'est-à-dire une aire indéterminée génétiquement, aire dite associative « où les neurones paraissent en surplus, capables de plasticité et susceptibles d'ouverture aux expériences vécues.⁵² » Selon Delassus :

S'il est difficile d'établir le moment du début de l'activité cérébrale, il ne faut pas attendre qu'elle soit observable et quantifiable. Bien avant, et dès que les cellules nerveuses se forment, elles ont une activité spontanée qui va se développer, notamment au niveau des informations sensorielles circulant dans le cortex et apportant les éléments d'une vie intérieure progressive. La vraie question est donc plutôt la disponibilité des neurones par rapport au passage, voire à la capture de ces informations sensorielles.⁵³

⁵¹ Citons, entre autres, les travaux de J.-P. Lévy, *La Fabrique de l'homme*, Paris, Éd. O. Jacob, 1997; C. Amiel-Tison, *Neurologie périnatale*, Paris, Éd. Masson, 1999; J.-P. Changeux, *L'Homme neuronal*, Paris, Éd. Fayard, 1983.

⁵² *Ibid.*, p. 105.

⁵³ *Ibid.*, p. 111. Delassus mentionne que « des recherches anatomiques sur des fœtus de primates ont montré que des connexions corticales commencent à se former pendant le deuxième trimestre de la

Delassus ajoute :

Mais il est remarquable que presque tous les auteurs cités insistent sur le fait que l'information captée par les territoires corticaux libres est de nature *postnatale*. [...] Il semble qu'on ne soupçonne jamais que *les enregistrements peuvent commencer dès la vie fœtale* dans la mesure où il n'y a pas de délai à la mise en route fonctionnelle des neurones. Pourquoi donc faire l'impasse sur ce qui précède la naissance [...] ? Pourquoi faudrait-il nécessairement limiter les données de l'expérience et ne faire débiter celle-ci qu'après la mise au monde? *Le milieu utérin n'est-il pas lui aussi un monde et, surtout, le premier monde, le premier à pouvoir marquer de son empreinte des neurones vierges, vraisemblablement capables de garder la marque d'une vie particulière et, en tout cas, la plus originelle?*⁵⁴

Par conséquent, on peut penser que les parasites affectifs et sensoriels, dont nous avons supposé qu'ils peuvent faire effraction à la barrière fœto-placentaire, seraient susceptibles d'être enregistrés par le fœtus. La peau fœtale — pas encore Moi-peau, puisque le fœtus revêt d'abord la forme d'un « tout » indifférencié — cet « organe de jouissance » alors à vif, semble être, à l'origine, le support inscriptif de ces affects parasites. Le corps-psyché fœtal, sans identité encore différenciée, constitue ce réceptacle de sensorialité à fleur de peau, de sensibilité cutanée captatrice de l'expérience vécue, de même que de la différence. Ainsi, la nocivité, « l'intoxication » que peut engendrer l'anxiété maternelle reste peut-être inscrite dans le tissu fœtal sous la forme de ce que D. Houzelot a appelé un « capital d'anxiété interne⁵⁵ », germe susceptible d'être ultérieurement signifiant. Cette marque, madeleine invisible, véritable empreinte somato-psychique, est la figure d'une transmission à jamais imprégnée au cœur d'une chair vive, enfouie dans un corps de mémoire originaire et

grossesse. » Voir C. Amiel-Tison et A. Steward (sous la dir. de), *L'Enfant nouveau-né; un cerveau pour la vie*, Paris, Éd. Inserm, 1995, p. 121.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 119.

⁵⁵ Selon D. Houzelot, « les manifestations anxieuses d'un organisme devenu adulte pourraient être tributaires d'un "capital d'anxiété interne" [...] capital qui serait constitué pour la plus grande part durant la période périnatale de sa vie, mais qui pourrait dépendre aussi de facteurs génétiques. » (« Stress de la période périnatale et anxiété », *L'Encéphale*, 1984, X, p. 101-117).

« dans le silence et le secret des cellules et de leurs animations profondes.⁵⁶ » C'est exactement ce que soutient Didier Anzieu dans la citation suivante :

Des violences subies à travers sa mère par le fœtus pourraient affecter la conscience encore obscure mais active et produire des traces qui perturberaient le fonctionnement psychique ultérieure tout en restant irréprésentables. C'est là un aspect de la transmission transgénérationnelle. Plus généralement, tout traumatisme survenant avant la constitution d'une enveloppe psychique à double feuillet s'inscrit dans le corps, non dans le psychisme. Son élaboration psychique au cours d'une cure psychanalytique requiert un travail non pas d'interprétation mais de construction.⁵⁷

Cette inscription corporelle du trauma me semble fondamentale et c'est dans une telle perspective qu'au cours d'un chapitre ultérieur, consacré à cette question qui infiltre les œuvres de Michel Leiris et d'Annie Ernaux, que sera interprété le geste d'empoisonnement de Leiris qui, lors d'une tentative de suicide, avala une dose toxique de barbiturique. Cet « événement », de même que l'avortement vécu par Ernaux, qui s'inscrivent précisément dans le corps, sont à mon sens autant de « mises en scène », de *constructions* qui constituent des tentatives de traduction et d'élaboration d'un événement traumatique « irréprésentable », au visage indiscernable⁵⁸. Quant à l'écriture de ces événements, elle est peut-être également un moyen de donner corps au trauma, à ce « trop » du trauma incorporé. Dans le cadre de

⁵⁶ Jean-Marie Delassus, *Le génie du fœtus*, op. cit., p. 168.

⁵⁷ Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Éd. Dunod, coll. « Psychismes », 1995, p. 262.

⁵⁸ *Les mots pour le dire* de Marie Cardinal témoigne tout à fait, également, de cette inscription dans le corps d'un signifiant insaisissable, puisque antérieur à tout langage. Ce seront les mots de la mère qui, seuls, et malgré leur violence (puisque'il s'agit de l'aveu fait à sa fille de son avortement raté, alors qu'elle était enceinte d'elle et désirait tuer le fœtus) pourront dire ce qui était pourtant ressenti, pressenti, *inscrit* dans le corps (à travers les hémorragies, de même que les sensations d'étouffement, de morcellement, de décomposition interne, etc.) sans pouvoir être nommé : « C'est pourtant grâce à la saloperie de ma mère que j'ai pu beaucoup plus tard, sur le divan de l'impasse, analyser plus facilement le malaise de toute ma vie antérieure, cette inquiétude constante, cette crainte perpétuelle, ce dégoût de moi, qui avaient fini par s'épanouir dans la folie. Sans l'aveu de ma mère peut-être ne serais-je jamais parvenue à remonter jusqu'à son ventre, à retourner vers ce fœtus haï, traqué, que j'avais pourtant inconsciemment retrouvé lorsque je me recroquevillais entre le bidet et la baignoire, dans l'obscurité de la salle de bain. » Voir Marie Cardinal, *Les mots pour le dire*, op. cit., p. 170-171.

ces réflexions introductives à l'analyse de notre corpus d'étude, j'avancerai cette hypothèse, laquelle restera à vérifier, que l'entreprise d'écriture, pour les écrivains enfants de remplacement que sont Leiris et Ernaux, constitue une façon de créer un réceptacle, une enveloppe conteneur de cet « en trop », afin de se « décharger » d'une surcharge d'angoisse reçue en héritage d'une transmission traumatique. L'écriture, ainsi, constitue peut-être un moyen de contenir et de limiter l'hémorragie anxiologique du trauma et, aussi, de se défaire de cette enveloppe de trop qu'évoque Anzieu dans l'entretien avec Tarrab déjà mentionné.

Dans ce long extrait qui figure à la toute dernière page du récit *Est-ce que je te dérange?*, que nous convoquons ici, Anne Hébert a formulé de façon extrêmement juste ce qu'il en est du caractère de toxicité de la transmission d'un signifiant insaisissable, « gelé » au cœur du corps :

Nul ne peut s'apercevoir de la mauvaise qualité de mon sang. De prime abord, il s'agit d'un sang tout à fait normal. Rhésus O positif. Comme pour la plupart des habitants de la planète. Qui peut savoir qu'un jour mon sang vermeil d'enfant a été changé. Non pas d'un coup mais par petites saignées progressives. Non pas qu'il soit devenu bleu, ou vert, ou violet, ni d'aucune autre couleur surprenante, changé tout simplement en un autre sang, d'apparence naturelle, inoffensive, irréprochable à première vue, quoique, en réalité, il soit corrompu dans son essence même. La médiocrité de moi file dans les éprouvettes comme un virus insaisissable. Aucune drame amer ou tragédie tonitruante au départ de cette étrange transfusion. Des vécus à l'origine du monde. Des enfantillages. Toutes pistes effacées, aucune trace des larmes gelées de mon enfance. Et si Delphine me dérange, c'est certainement à cause de ces larmes-là sous la mer enfouies.⁵⁹

Cette réflexion du narrateur Édouard Morel surgit précisément à la suite d'une plongée dans les interstices d'une brisure mémorielle, au cœur des eaux troubles de l'enfance, là où le miroir du visage de la mère/mer, sous les larmes enfouies, lui renvoie le reflet de « l'Autre », du « petit Mort » qu'il est né pour remplacer. Ce lien *transfusionnel* dont le nom même porte la marque, « Elle, la Mort », s'inscrit aussi

⁵⁹ Anne Hébert, *Est-ce que je te dérange?*, op. cit., p. 138.

dans l'invisibilité du corps, dans les veines où circule un sang contaminé, voire infecté d'un « virus insaisissable ».

Quant au personnage de Delphine, il est la figuration d'un corps étranger qui fait effraction à l'intimité du narrateur, s'infiltrer jusque dans ses rêves, la nuit, et vient mourir chez lui, chez ce Morel qui a à porter sur son dos la charge de sa mort, à elle. Elle, qui, comme sa mère, portait dans ses entrailles les cris d'un enfant imaginaire. Cet « enfantôme » est bien cette figure de l'Autre qui, sans jamais avoir été invité, là, aux confins des origines, est pourtant cette présence étrangère, qui, bien qu'insaisissable, n'a de cesse de hanter pour toujours et d'intoxiquer le corps de mémoire.

Ce motif d'une transmission sanguine empoisonnée, d'un échange secrètement pathologique, illustre l'importance du support biologique pour penser les modalités de la transmission psychique. Il traduit tout aussi bien ce qu'il en est de l'héritage « vampirique » de l'enfant de remplacement, celui qui, en échange du don de sa (sur)vie, se voit vidé de son sang.

1.2.1 Formes et figures d'une dépossession

À l'assertion d'Annie Ernaux « Je n'ai pas de moi » (*JN*, p. 44), qu'elle relie directement à son statut d'enfant de remplacement, répondent ces mots de Michel Leiris qui traversent son œuvre entière : « Je suis comme un mort, ou plutôt comme quelqu'un qui jamais ne serait né » (*GFN*, p. 15). Nicole Guedj soutient qu'est « enfant de remplacement » celui qui se vit comme tel. À la lumière de la recherche menée sur la mort subite du nourrisson, et selon cette auteure :

[...] il [...] semble que l'enfant subséquent ne remplit pas nécessairement ce statut et que cette prédiction ne peut lui être attribuée d'avance. Nous pensons que l'expression "enfant de remplacement" ne devrait être employée que dans le cadre très particulier de la cure psychanalytique, c'est-à-dire lorsqu'une personne, par un travail de reconstruction, se vit comme remplaçant un autre.⁶⁰

Or, les œuvres de Michel Leiris et d'Annie Ernaux répondent à ce travail de reconstruction qui consiste, pour ces analystes-(auto)biographes, à écrire et à réécrire sans cesse une histoire de vie dont ils se sentent dépossédés. Le « je », dépourvu d'une identité singulière — « *Je n'ai pas de moi* » — bute constamment sur le geste scripturaire de désappropriation/appropriation de ce « je » qui *nais rien*⁶¹, qui est vécu comme autre, mort déjà ou plutôt, tel un vampire, non-mort, non-né. La posture d'outre-tombe qui caractérise généralement l'écriture autobiographique s'avère davantage dans les cas de Leiris et d'Ernaux une posture limbique, celle d'un entre-deux propre au lieu des limbes. Il faut bien se rappeler de cette posture de dépossession — sorte de saignée identitaire — autour de laquelle ne cessent de tourner les œuvres de Leiris et d'Ernaux et qui me semble pouvoir être rattachée à ce sentiment de « n'avoir pas de moi » ou à celui « d'être comme un mort » ou encore « de n'être pas né » et qui sert peut-être de « pré-texte » à ces projets scripturaires, lesquels, sans cette prégnance de l'affect de mort et du trouble identitaire, ne seraient peut-être pas nés. En d'autres termes, il s'agit de prendre en considération la part d'appropriation fantasmatique essentielle à une telle problématique des origines, et ce, pour celui et celle *qui se vit* comme remplaçant un autre.

Bien que le statut de « remplaçant » ne puisse être attribué d'avance à l'enfant qui naît subséquemment à un enfant mort et bien que, évidemment, cette situation soit vécue de façon différente par chaque sujet, il reste que les recherches d'ordre

⁶⁰ Nicole Guedj, « La place du chercheur, son rôle thérapeutique », in *Mort subite du nourrisson*, op. cit., p. 93.

⁶¹ C'est Maurice Porot qui fait référence à ce jeu de mot de René Féret en lien à son statut d'enfant de remplacement. Voir Maurice Porot, *L'enfant de remplacement*, op. cit., p. 246.

psychopathologique sur cette question ont relevé « de nombreux troubles [qui] ont été mis en lien avec le fait d'être un enfant de remplacement⁶² ». Si « les pathologies présentées vont de simples variations de la normale à des pathologies franches, comme les troubles psychotiques mis en évidence par Pascalis et [ses] collaborateurs [...] la plupart [des troubles] sont présentés comme structuraux en rapport avec la traduction psychique du traumatisme⁶³ ». Les troubles relatifs à la culpabilité et à la dépression, de même que ceux qui sont liés à la question de l'identité et des identifications, constituent les motifs centraux qui ressortent des études sur le sujet. L'enfant chargé de deuil est aussi cet enfant chargé de la culpabilité parentale, lui qui, à son tour, et parce qu'il *vit* et vient en lieu et place de l'autre mort, porte le poids de la mort de son aîné. Les propos suivants d'Ernaux, déjà cités, montrent bien le don, la dette et la part sacrificielle qui entourent ce qui apparaît comme une étrange transfusion : « Je suis née *parce que* ma sœur est morte, je l'ai remplacée. Je n'ai donc pas de moi. » (*JN*, p. 44); « J'ai compris que je *devais* ma vie à la mort de ma sœur.⁶⁴ » L'œuvre d'Annie Ernaux et, aussi, celle de Michel Leiris sont traversées par une forte impression de faute, de honte, d'auto-accusation et d'une véritable tare héréditaire, celle d'une « *tache de sang* » (*JOUR*, p. 668) imperceptible mais qui, virus insaisissable, ne cesse d'entacher. Il me semble que c'est dans une telle perspective que nous pouvons lire ces propos de Leiris : « J'éprouve de plus en plus nettement la sensation de me débattre dans un piège et — sans aucune exagération littéraire — il me semble que je suis *rongé*. » (*AH*, p. 27) L'enveloppe d'angoisse parentale dont est revêtu l'enfant chargé de deuil s'apparente bel et bien à une tunique empoisonnée qui, telle une substance caustique, rongerait les chairs.

⁶² Marie-Michèle Bourrat, « Reconstruction psychanalytique », in *Mort subite du nourrisson*, *op. cit.*, p. 264.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Annie Ernaux, entretien, *Lire*, p. 43. C'est moi qui souligne.

Cette peau-tunique étrangère, dont l'enfant de remplacement est prisonnier, revêt également les traits d'un *faux self* envahissant et destructeur que traduit d'ailleurs l'idée de « saignée identificatoire ». Pour Albert Ciccone, le *faux self* rend compte précisément d'une identité dérivant d'une identification à un objet incorporé⁶⁵. On pourrait parler également d'une identification adhésive qui répondrait à cet impératif parental consistant à dire : « tu es le mort ». L'enfant chargé de deuil est cet enfant prisonnier d'un tel lien d'aliénation. Il est celui qui abrite et héberge (qui a à se faire l'hôte de cet autre) l'objet incorporé de la mère, ce « visiteur du moi », tel que le formule Alain de Mijolla. Nous retrouvons bien là le motif de l'intrusion, ou de l'effraction, traumatique. L'enfant de remplacement est prisonnier de cette dialectique confusion-différenciation dont nous avons vu qu'elle est au cœur du travail d'identité qu'a à effectuer la mère. Il est nécessairement confronté à la comparaison obligée avec l'autre enfant, de même qu'au regard perturbateur de la mère qui le condamnera à se sentir en remplacement ou à tout le moins à ne pas se dérober à l'agrippement d'un tel regard captateur :

Mais à notre avis cette acquisition de l'individualisation chez ces enfants se colore d'une difficulté d'organisation et d'introjection du lien. Ces enfants sont en quelque sorte victimes du regard dont ils ont été l'objet. Ils ne peuvent se sentir exister en dehors de lui et la relation à l'autre ne peut avoir lieu que si l'objet est présent matériellement et si la direction de son regard garantit l'investissement. De la même façon ce besoin du regard accompagnateur se retrouve dans la relation de ces enfants avec un observateur extérieur : face à l'observateur, ils se montrent assez volontiers séducteurs, même excités dans cette situation nouvelle. [...] Cependant, ce comportement les laisse toujours à une certaine distance de l'adulte, ils articulent volontiers séduction et distanciation, s'ils ont besoin de quelqu'un, c'est davantage d'un spectateur que d'un partenaire ludique, ils parlent davantage à l'observateur qu'ils ne jouent avec lui, ils lui montrent de quoi ils sont capables mais attendent plus son regard et son intérêt comme confirmation que comme participation.⁶⁶

⁶⁵ Voir Albert Ciccone, *La transmission psychique inconsciente*, op. cit., p. 53.

⁶⁶ Marie-Michèle Bourrat, « Développement et identité de l'enfant suivant », in *Mort subite du nourrisson*, op. cit., p. 212-213.

Dans une telle perspective, comment ne pas souligner l'importance de cette question du regard dans la dynamique autobiographique et, qui plus est, chez les écrivains enfants de remplacement que sont Leiris et Ernaux? La fameuse règle du jeu leirisienne est peut-être celle-là même qui consiste à faire du regard du lecteur-spectateur l'accompagnateur imaginaire dont le regard-témoin — ce regard dont l'écrivain-autobiographe a besoin pour se sentir exister —, ne peut que confirmer, paradoxalement, une (in)existence fondatrice du sujet. Le miroir d'encre de l'autobiographie renvoie peut-être à celui du visage de la mère dans lequel se reconnaît l'écrivain enfant de remplacement en même temps qu'il y reconnaît cette ombre mortifère qui, à la fois, l'efface — le ronge — et le définit.

L'effet nocif du regard maternel qui condamne l'enfant à se sentir en remplacement dépendra toutefois de ce que celui-ci accepte ou refuse de répondre aux constructions imaginaires et fantasmatiques qui s'y jouent. Au travail d'identité des parents s'allie donc le travail d'identité de l'enfant de remplacement. Ce travail ne peut que s'inscrire dans un double mouvement constitué à la fois d'une nécessaire identification à l'enfant mort, de même que d'un détachement tout aussi essentiel. L'image de « l'enfantôme » que renvoie à l'enfant de remplacement le visage maternel est la figure projective identificatoire, trans(con)fusionnelle, dont l'inscription même, dans son inadéquation — dans une (non)reconnaissance —, signe une sorte de faille, de brisure, de clivage au sein du moi. Marie-Michèle Bourrat rappelle qu'Andrea Sabbadini est l'auteur qui a le plus insisté sur le sentiment de confusion identitaire particulier au statut d'enfant de remplacement :

Selon cet auteur, l'enfant de remplacement "traînerait" toujours avec lui comme un double ou un jumeau l'enfant mort, ce double devenant à la fois le dépositaire des idéalizations, mais aussi des désirs de meurtre. "Dans le cas de Jill [patiente qu'évoque Sabbadini], sa sœur morte devint le modèle qui ne peut être égalé, mais doit être aimé, ainsi que le fantôme persécuteur à détruire [...]". Pour Sabbadini le mécanisme essentiel est le "clivage du moi" : comme une partie du moi et investie de projections. Il s'agit surtout d'une partie morte du moi... : un

aspect de la personnalité qui est inconsciemment associée à la dépression, au sentiment d'échec, à la passivité et à la culpabilité.⁶⁷

L'imgo de l'enfant mort est cet idéal du moi auquel est confronté l'enfant de remplacement et à qui il doit inconsciemment répondre s'il veut occuper la place la plus investie dans l'imaginaire maternel, celle du mort. Coïncider avec cet objet d'amour, coïncider avec le mort, consisterait, au cœur d'une extrême limite vertigineuse, à s'y substi(tuer) au risque même de la mort.

À l'inverse de ce collage identificatoire, l'enfant de remplacement se voit confronté à la nécessité vitale de se dégager de l'identification mortifère. Là est le véritable « travail d'identité » du sujet enfant de remplacement. Ce travail de détachement et de différenciation revêt essentiellement les traits d'un meurtre imaginaire. Si tout un chacun se doit, comme l'a montré Serge Leclair⁶⁸, de perpétrer le meurtre de l'enfant merveilleux — en tant que représentation narcissique parentale — afin de se constituer comme sujet, cette tâche s'avère toute particulière pour l'enfant de remplacement à qui a été faite l'injonction « tu es le mort », profération qui agit pour le sujet en tant que modèle normatif. La capacité de « tuer le mort » sur la scène psychique dépendrait, selon Marie-Michèle Bourrat, de la capacité même du sujet « de renoncer à sa place de “remplacement” ». ⁶⁹ » De façon bien paradoxale, tel semble en être pourtant l'enjeu fondamental.

Laisser le mort dans le trou de l'absence où il pourra demeurer « irremplaçable », justement, et, pour l'enfant subséquent, prendre *sa propre place*, voilà qui apparaît constituer l'enjeu des œuvres à l'étude. Ces œuvres autobiographiques figurent à cet égard une « création d'existence », un habitacle qui, tel un vêtement fait sur mesure,

⁶⁷ Marie-Michèle Bourrat, « Reconstruction psychanalytique », in *Mort subite du nourrisson*, op. cit., p. 268-269. Voir aussi Andrea Sabbadini, « L'enfant de remplacement », in *La psychiatrie de l'enfant*, no XXXII, 2, 1989, p. 519-541.

⁶⁸ Voir Serge Leclair, *On tue un enfant*, Paris, Éd. du Seuil, 1975, 136 p.

⁶⁹ Marie-Michèle Bourrat, « Développement et identité de l'enfant suivant », in *Mort subite du nourrisson*, op. cit., p. 215.

prend la forme d'un espace psychique propre. La métaphore vestimentaire qui est un motif essentiel de l'œuvre de Michel Leiris traduit cette question de la (sur)charge identitaire dont se trouve investi l'enfant de remplacement.

Ce travail d'identité est d'autant plus difficile qu'est importante l'emprise de l'enfant mort sur la famille et la fratrie. Tout se passe comme s'il y avait cristallisation autour de l'enfant mort de l'ensemble des liens symboliques qui organisent toutes les interactions fantasmatiques familiales. Cette figure du « cadavre exquis », pour reprendre la formule de Maria Torok et de Nicolas Abraham, ne déserte pas facilement l'imaginaire familial. C'est ce que traduit cette autre confession de Dali :

j'ai trouvé les traces [de ce frère aîné] dès que mon attention s'est éveillée — vêtements, portraits, jouets — et qui avait laissé dans la mémoire de mes parents des souvenirs affectifs indélébiles. [...] Van Gogh est devenu fou de la présence d'un double mort à ses côtés. Pas moi. [...] Je suis né double avec un frère en trop, qu'il m'a fallu d'abord tuer pour acquérir ma propre place, mon propre droit à ma propre mort.⁷⁰

L'enfant de remplacement ne se défait, ni dévêt jamais tout à fait (comme si le geste qui consiste « d'abord » à tuer le mort ne permettaient ensuite que de pouvoir vivre avec lui) de cet « en trop ». Il importe de souligner la notion de *trace*, celle d'un reliquat, d'une survivance ou encore d'un « résidu » — « résidu d'une douleur ancienne » (*JN*, p. 13), pour reprendre une formule d'Annie Ernaux —, stigmatisme qui s'incruste à jamais dans le corps de mémoire familial.

Pour Marie-Michèle Bourrat, et selon les études de Pascalis, « ce n'est pas la mort qui est directement pathogène, mais bien plus le deuil que les parents projettent sur l'enfant, deuil non fait et impossible, car il renverrait "au deuil de la vie et de l'espoir", ce qui amène ce deuil à être secret⁷¹ ». Le secret semble être le revêtement

⁷⁰ Salvador Dali, *Comment on devient Dali*, Éd. Laffont, 1973, p. 12 et 16.

⁷¹ Marie-Michèle Bourrat, « Reconstruction psychanalytique », in *Mort subite du nourrisson*, op. cit., p. 265-266.

énigmatique qui entoure l'indicible de la mort, l'informulable du deuil et du malheur. C'est ce que formule Camille Laurens : « Il n'y a pas de malheur dans le mot *malheureux*. Tous les mots sont secs. Ils restent toujours au bord des larmes. Le malheur est toujours un secret.⁷² » Or, il m'apparaît que l'investissement maternel de l'enfant en tant que remplaçant d'un autre enfant perdu est cette empreinte même du secret.

Nous verrons tout au long de cette thèse que le lien à l'investissement maternel, chez Michel Leiris et Annie Ernaux, est à la fois figure d'une fidélité imaginaire et vecteur d'une rupture et d'une profanation. Chez Leiris et Ernaux, le secret d'une marque de naissance inscrite dans le corps, cicatrice indélébile, constitue à mon sens le ressort secret de leurs œuvres.

⁷² Camille Laurens, *Philippe*, op. cit., p. 18.

DEUXIÈME PARTIE

DU SECRET COMME RESSORT DE LA CRÉATION

« Il y a dans la littérature, dans le secret *exemplaire* de la littérature, une chance de tout dire sans toucher au secret. »

Jacques Derrida, *Passions*

« Le secret de la littérature, c'est donc le secret même. C'est le lieu secret où elle s'institue comme la possibilité même du secret, le lieu où elle commence, la littérature comme telle, le lieu de sa genèse ou de sa généalogie propre. »

Jacques Derrida, *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*

CHAPITRE II

LE BESOIN DE SAVOIR SUR L'ORIGINE ET LA MORT

« Le monde est une armoire à glace dont nous n'avons pas la clef : nous nous voyons dans le miroir sans savoir ce qu'il y a derrière. »

Michel Leiris, *Journal*

« J'ai conservé de faux trésors dans des armoires vides
Un navire inutile joint mon enfance à mon ennui
Mes jeux à la fatigue »

Paul Éluard (*La Rose publique*)

Exergue au texte d'Annie Ernaux, *Les armoires vides*

La question du deuil, dont Freud a montré qu'elle était en soi une grande énigme, reste, pour ceux qui sont nés en lieu et place d'un impossible deuil, le paradigme du secret que portent les parents et, plus particulièrement, la mère. J'avancerai que c'est à l'aune de cette passion épistémophilique, de cette promesse d'une découverte infiniment relancée, que Michel Leiris et Annie Ernaux travaillent dans leurs œuvres à l'historiographie d'une histoire personnelle dont une part du tout premier « paragraphe », écrit par ceux qui les ont précédés, ne peut que demeurer inarchivable. Conteneur de signifiants familiaux clés, sorte d'armoiries symboliques, « l'armoire à glace des origines », bien qu'elle fasse apparaître en son miroir ancien les traits d'un album familial, d'une préhistoire personnelle ou encore le souvenir des boîtes de conserve qui tapissent les armoires du café-épicerie Lesur qu'évoque la narratrice des

Armoires vides, renvoie également aux sujets-autobiographes qui s'y regardent, aux manques et aux silences dont est empreinte la question des origines.

2.1 « Il était une fois... »

« Il était une fois... » : cette formule caractéristique des contes et des légendes convoquée dans *Biffures*, le premier des quatre tomes de *La Règle du jeu*, comme s'il s'agissait de se pourvoir d'emblée d'une origine fabuleuse, m'apparaît tout à fait indiquée pour figurer le halo de mystère qui, chez Michel Leiris, entoure la question des origines. À coup de crayon ou de stylet, tel un coup de baguette magique, les mots formés sur la surface d'une feuille de papier semblent être le seul moyen, pour l'autobiographe, de donner corps, en un geste incantatoire, à un pays de merveilles et de rêves — pour reprendre le titre d'un poème de Leiris « Le pays de mes rêves » (*HM*, p. 21-26). C'est bien un voyage, précisément — celui que fit Michel Leiris lors de la traversée de l'Afrique effectuée dans le cadre d'une Mission ethnographique d'une durée de près de deux ans¹ —, qui, parmi d'autres motifs qui seront considérés dans ce chapitre, mènera l'écrivain à « passer » de l'autre côté du miroir, à entreprendre l'exploration, cette fois, des territoires de sa propre vie, dont l'origine s'avère colorée du blanc des fantômes, telle cette Afrique empreinte à jamais aux yeux de Leiris d'une aura spectrale.

Aliette Armel a bien montré dans la biographie qu'elle a consacrée à Michel Leiris, comme l'indique le titre du premier chapitre « Dans le secret des origines », combien la question de la naissance, chez l'écrivain, demeure entourée du sceau du secret et de l'indétermination propre, justement, au « il était une fois... » :

¹ Il s'agit de la Mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti organisée par Marcel Griaule et à laquelle participa Michel Leiris, du 19 mai 1931 au 16 février 1933, en tant que secrétaire-archiviste et enquêteur pour la sociologie religieuse.

Le seul texte où Michel Leiris fait allusion à sa naissance est resté manuscrit et a été publié par Jean Jamin en note du *Journal*. On y trouve des exemples de vérités morcelées — il fait allusion au désir que sa mère avait d'une fille, sans le relier à la mort de sa sœur Madeleine — et des erreurs de chiffre n'ayant fait l'objet d'aucune vérification dans les faits : « Je suis né le 20 avril 1901, 42 [au lieu de 41] rue d'Auteuil, écrit Michel Leiris, dans un pavillon donnant sur une cour-jardin, derrière une librairie-papeterie. Je ne connais pas cette maison, c'est à peine si je l'ai aperçue, par l'embrasure d'une porte cochère passant dans cette rue du quartier que je n'ai jamais quitté. »²

C'est à la notice suivante, convoquée en introduction à cette thèse, que fait référence Aliette Armel lorsqu'elle parle de l'allusion faite par Leiris, dans ce fragment publié en note du *Journal*, aux circonstances qui ont entouré sa naissance et au désir d'enfant de sa mère : « Tout ce que je sais d'avant ma naissance, c'est que ma mère désirait une fille, venant de perdre une enfant dont je n'ai vu que des portraits; elle projetait de l'appeler *Micheline*. » (*JOUR*, p. 877) Or, contrairement à ce que soutient Armel, il importe de préciser que si effectivement cette sœur n'est pas nommée, Michel Leiris relie bel et bien, dans cette notice, le désir de sa mère d'avoir une fille à la mort d'une enfant qu'elle a eue, enfant qui, en regard de Michel Leiris, est forcément cette sœur dont il « n'a vu que des portraits³ ». Ajoutons par ailleurs que le fait qu'il ne s'agissait pas d'une enfant que sa mère « venait » de perdre, tel que nous l'avons déjà mentionné (puisque quatre ans s'étaient écoulés depuis ce décès et qu'avant même la naissance de Michel Leiris, un frère était né déjà à la suite de la mort de cette sœur), constitue un exemple frappant — lequel n'a pas été souligné — et fondamental, de ces « vérités morcelées » qui, chez l'écrivain, entourent effectivement sa naissance.

² Aliette Armel, *Michel Leiris*, op. cit., p. 29. Les propos de Leiris cités par Aliette Armel correspondent à la référence suivante : *Journal*, 1933, note 52, p. 877. Ce fragment publié par Jean Jamin en note du *Journal*, qui se rapporte à la naissance de Leiris, est tiré de la fiche 18 de l'enveloppe « Souvenirs... » (manuscrit N. 15), Fonds Michel Leiris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

³ Notons que dans *L'âge d'homme*, toutefois, Leiris fait clairement allusion au désir que sa mère avait d'une fille sans le relier à la mort de sa sœur : « Feignant de me courtiser, Kay m'appelait de mon nom fémininisé — Micheline — prénom que projetait de me donner ma mère alors que, grosse de moi, elle souhaitait d'avoir une fille. » (*AH*, p. 174).

Si cette « erreur⁴ » traduit peut-être la réalité de l'investissement de Michel Leiris comme remplaçant de Madeleine, elle trahit sans doute aussi la part d'appropriation de cet enjeu fantasmatique qui consisterait à dire : « *je suis bel et bien le remplaçant de cette enfant morte, de cette enfant que ma mère, avant ma naissance, venait de perdre* ». Affirmation qui, ainsi, est susceptible de répondre exactement au désir de la mère. Le choix du prénom « Michel » donné au garçon né à la place de la fille attendue — susceptible d'occuper la place vide de Madeleine, l'enfant morte — à qui était promis le prénom de « Micheline », vient confirmer la charge de l'investissement maternel. L'italique qui, dans la notice citée, souligne le prénom Micheline marque certainement ce lien, sans toutefois le dire explicitement. Le prénom Michel constitue bien ainsi le reliquat du nom Micheline qui renvoie à l'enfant imaginaire, fruit du désir de grossesse, cette enfant imaginée par la mère comme remplaçante idéale.

L'édification du projet autobiographique leirisien est basée de façon tout à fait fondamentale sur la mémoire familiale. La citation précédente d'Armel le soulignait clairement : pour établir l'heure exacte de sa naissance, par exemple, Leiris s'est adressé à sa mère plutôt que de consulter l'acte d'état civil. Le discours familial constitue l'adresse même de l'autobiographie leirisienne, servant d'assise à la constitution de l'historiographie personnelle de Michel Leiris. C'est exactement ce qu'Aliette Armel, encore une fois, met en relief :

⁴ César Chamoula a montré toute l'importance, chez Salvador Dali, enfant de remplacement célèbre, des erreurs et des lapsus « autour de la signalisation du temps. » Dali mentionne dans son autobiographie que son frère aîné, nommé aussi Salvador, est mort à l'âge de sept ans, juste trois ans avant sa propre naissance, alors que Chamoula a découvert que ce frère est mort à l'âge de 21 mois et 20 jours, c'est-à-dire 9 mois et 11 jours exactement avant la naissance de Dali. Tout se passe ainsi comme si de façon inconsciente, Dali avait reculé la date du décès afin de nier ce qui s'avère être une véritable coïncidence mort-naissance, puisqu'il a vraisemblablement été conçu le jour même de la mort de l'autre. Voir César Chamoula, « Le noyau traumatique dans l'activité paranoïaque-critique de Salvador Dali », *op. cit.*, p. 294.

Les membres de la famille Leiris sont doués d'une très grande mémoire sur laquelle Michel Leiris fonde son travail : Juliette, par exemple, la sœur aînée, était considérée comme "la mémorialiste"⁵ de la famille. Dès qu'il envisage, en 1929, de construire son œuvre littéraire à partir de matériaux autobiographiques, Michel Leiris saisit la moindre occasion pour parler du passé avec elle. Au cours de ces conversations, longues et passionnées, "l'un poussant l'autre", ils reconstituent peu à peu, par glissements successifs, leur roman familial.⁶

Juliette, la sœur aînée, en tant que témoin inestimable de l'historiographie familiale, apparaît telle une Pandore détentrice de la clef permettant d'ouvrir cette boîte au souvenir. Le « boîtier d'écriture⁷ » qu'est l'autobiographie leirisienne, pour reprendre cette très belle métaphore de Simon Harel, se fait l'écho de la voix-témoin de Juliette qui, telle une boîte à musique, est, pour l'autobiographe, cette voix qui n'a cessé, toute sa vie durant, de lui faire entendre les mélodies d'un passé dont elle est, à ses yeux, la principale dépositaire⁸. Figure d'un supposé tout savoir, Juliette est cette complice du projet scripturaire leirisien et partenaire de jeu indispensable à l'identification, à l'assemblage, à la reconstitution des matériaux autobiographiques qu'il s'agira, pour l'autobiographe, de couturer, telle une relique familiale — ou un portrait de famille — retrouvée brisée, déchirée, décousue. Ce sont ces milliers de morceaux, de matériaux ou encore de mailles et de fils, qui forment et tissent la trame du « il était une fois... » du récit personnel et familial.

À cette chaîne narrative du « il était une fois... » manquent des maillons constitués des trous, des blancs et des silences laissés par le discours familial. Il en est

⁵ Michel Leiris, *À cor et à cri*, Paris, Gallimard, 1988, p. 46, cité par Aliette Armel, Michel Leiris, *op. cit.*, p. 13.

⁶ Aliette Armel, *Michel Leiris, op. cit.*, p. 13-14. Armel ajoute que Michel Leiris rendra régulièrement visite à sa sœur à sa maison de Nemours « et, lorsque à l'extrême fin de sa vie il ne pourra plus se déplacer, il poursuivra avec elle au téléphone cette reconstitution du passé. », p. 14.

⁷ Voir Simon Harel, *Un boîtier d'écriture. Les lieux dits de Michel Leiris*, Montréal, Éd. Trait d'union, coll. « Spirale », 2002, 146 p.

⁸ Morte en 1992, à l'âge de 104 ans, Juliette Leiris a en effet survécu à son frère cadet, Michel, décédé en 1990.

ainsi du deuil de la mère en regard de l'enfant décédée. Le récit d'une conversation qu'eut Leiris avec sa mère, rapportée dans *Biffures* — dont l'objet est lié à un motif bien précis et longtemps resté caché, motif à l'origine du déménagement de ses parents dans le quartier où il est né —, témoigne du caractère indicible attaché à ce deuil douloureux :

C'est là [boulevard Richard-Lenoir] que mourut en bas âge la petite fille qui aurait dû être notre aînée à mes frères et à moi. La mort de sa fillette, m'a-t-elle dit tout récemment⁹, est ce qui la poussa à s'établir à Auteuil, choisissant un quartier fort éloigné et de caractère très différent de celui où elle ne s'était jamais plu mais qui lui était devenu cruellement insupportable maintenant que tout y apparaissait calculé pour que son deuil se ravivât à chaque instant. (*BIF*, p. 214)

Ainsi :

Ce n'est que très tardivement que, poussée par la curiosité de Michel, Marie avouera ce dont ses enfants n'avaient rien su : le rôle qu'elle [Marie Leiris] avait joué dans le déménagement à Auteuil. Elle avait toujours parlé du boulevard Richard-Lenoir comme d'un mauvais quartier. N'y avait-elle pas été victime d'une agression en pleine rue? [...] Dans la famille Leiris, la mort de Madeleine était facilement évoquée. C'est le rôle qu'elle avait joué dans le départ du boulevard Richard-Lenoir qui avait été occulté, non son décès dont sa mère gardait la douloureuse mémoire.¹⁰

Armél ajoute : « Marie Leiris avait, dans son désespoir, jeté tous les objets lui rappelant l'enfant. Elle n'avait conservé qu'un portrait exécuté par une parente éloignée, Chassevent-Bacque : il ne quittera jamais sa chambre.¹¹ » Ces propos rejoignent tout à fait le paradoxe qu'est, pour toute mère en deuil, le désir *et* « la violence d'oubli » évoquée par Camille Laurens : c'est-à-dire désirer à la fois jeter et conserver, se souvenir et oublier. « Jeter », à l'instar, en ce cas-ci, de déménager, représente un acte d'exorcisme qui consiste à se distancer d'un objet donné, soit en le

⁹ Leiris écrivit ces lignes en 1944, soit à l'âge de 43 ans.

¹⁰ Aliette Armél, *Michel Leiris, op. cit.*, p. 29 et 31.

¹¹ *Ibid.*, p. 29.

« portant hors de la maison » — ce qui correspond à la traduction littérale du verbe « déménager » — hors de la vue ou hors de soi.

Cette occultation masque sans doute une vive blessure de deuil. C'est bien l'image d'une mère en deuil — en deuil du père et « éternellement en deuil de tout et de nous-mêmes » — qu'évoque le poème « La mère » du recueil *Haut Mal* :

La mère en deuil, c'est la mort qui attend au bord du fossé où se reflètent les nuages troubles, — c'est les obsèques du père un matin d'hiver (les panaches noirs frissonnent, un vent mauvais s'abat, épaissit les doigts des porteurs, couleur de gros vin rouge).

La mère en noir, mauve, violet — voleuse des nuits — c'est la sorcière dont l'industrie cachée vous met au monde, celle qui vous berce, vous choie, vous met en bière, quand elle n'abandonne pas — ultime joujou — à vos mains qui le posent gentiment au cercueil, son corps recroquevillé.

.....
La mère — flaque sombre, éternellement en deuil de tout et de nous-mêmes — c'est la pestilence vaporeuse qui s'irise et qui crève, enflant bulle par bulle sa grande ombre bestiale (honte de chair et de lait), voile roide qu'une foudre encore à naître devrait déchirer. [...] (*HM*, p. 94-96)

Le silence de la mère entourant le deuil de l'enfant camoufle de façon beaucoup plus profonde, peut-on croire, le non-dit de son désir d'enfant entourant la venue au monde de celui qu'elle avait espéré être « Micheline ». Le fait que, selon les précisions fournies par Aliette Armel, la mort de Madeleine était facilement évoquée dans la famille Leiris, mais non le rôle qu'elle avait joué au cœur de l'urgence ressentie par Marie Leiris de quitter ces lieux de deuil, confirme exactement les conclusions de M.-M. Bourrat sur le deuil d'enfant, à savoir : que ce n'est pas la mort elle-même qui est pathogène, mais bien le deuil insurmontable — « cruellement insupportable », pour reprendre les termes précis de Leiris — à l'origine de l'investissement « déplacé » de l'enfant subséquent. Tel est le secret du deuil dont il est ici question, celui-là même qui est lié à un désir maternel issu d'un profond désarroi, et qui *ne peut être dit*.

L'impossible à dire du lien de Michel Leiris à l'enfant morte est ce qui me semble hanter le roman familial de l'autobiographe. La fameuse notice de Leiris dans laquelle est signifié le désir de sa mère, enceinte de lui, d'avoir une fille et sa confusion autour du fait qu'elle ne venait pas de perdre une enfant, en dit long, précisément, sur cet indicible aux origines du « il était une fois... » de son histoire. Cette notice relie, sans le *dire* explicitement, le désir d'enfant de la mère à la mort de sa sœur, de même que l'investissement de l'enfant à venir en tant qu'enfant de substitution de la morte. Et, nous l'avons vu, l'italique qui souligne le nom *Micheline* fait certainement allusion, sans non plus le formuler nettement, au fait que lui, *Michel*, vient en lieu et place même de cet enfant de remplacement désiré et rêvé. Ces propos témoignent de ce qui, à l'origine, « se murmur[ait] déjà autour de son berceau¹² ».

Ce qui se murmure également autour de son berceau, mais qu'il sait, « par les récits faits ensuite à l'enfant, [est que] sa naissance était inespérée¹³ » : « Grosse de moi, elle tomba dans un escalier et l'on craignit beaucoup de cette chute, pensant que je ne naîtrais pas ou que je viendrais au monde estropié; mais rien de ceci n'arriva et c'est très normalement que je suis né. » (*JOUR*, p. 877, note 52) Ces lignes de Michel Leiris, qui font immédiatement suite à celles concernant le désir de sa mère d'avoir une fille, semblent dire quelque chose de l'attente (in)espérée, et peut-être déçue, qui a entouré sa naissance. Nous aurons l'occasion de voir dans un chapitre ultérieur combien la question de l'ambiguïté sexuelle constitue, chez Michel Leiris, un motif récurrent. Par ailleurs, ces propos de Leiris qui traduisent le véritable choc qu'a dû représenter l'accident de la mère — pour qu'on pense que l'enfant puisse « ne pas naître » — camouflent peut-être une crainte plus obscure, celle-là liée à la peur que ce nouvel enfant ne meure à son tour. Nous avons vu, dans le chapitre précédent, l'importance de cette crainte de la répétition, de cette anxiété ressentie par les mères

¹² Aliette Armel, *Michel Leiris*, op. cit., p. 30.

¹³ *Ibid.*

qui vivent une grossesse subséquente à la mort d'un enfant. La formulation employée par Leiris, « pensant que je naîtrais pas », fait écran à la crainte d'une « mortinaissance », puisque, évidemment, l'enfant ne peut que *naître*, vivant ou mort-né (mort intra-utérine). La négation qui ressort de cette expression traduit bel et bien ce sentiment de non-être, d'une « non-venue à soi-même », qui traverse sans cesse l'œuvre de Michel Leiris et que formulent explicitement ces lignes : « Je suis comme un mort, ou plutôt comme quelqu'un qui jamais ne serait né. » (*GFN*, p. 15.)

De cette anxiété liée peut-être ainsi à la crainte de la répétition, et ce, entremêlée d'une attente déçue, mais inavouable, provient peut-être le surinvestissement maternel de ce petit dernier qui, dès sa naissance, souligne Aliette Armel, est « l'objet d'une particulière attention de la part de sa mère.¹⁴ » Si, comme beaucoup de « petits derniers », il est choyé plus longtemps que les aînés, celui que sa mère appelait son « trésor¹⁵ » (*BIF*, p. 207) est certes cet « inestimable objet », pour reprendre la formule de Pierre Legendre, cet objet sans prix d'un désir maternel, en ce cas-ci, issu d'une demande informulable. Cet informulable du désir de la mère dont il est l'objet se trouve peut-être au cœur de l'interrogation fondatrice de son histoire, du *Qu'est-ce que?* que Pierre Legendre emprunte à l'exégèse talmudique¹⁶, formulation qui définit

¹⁴ *Ibid.* Il est de même « l'objet de l'attention particulière de sa sœur Juliette » qu'il considère comme sa seconde mère. Voir Aliette Armel, p. 30.

¹⁵ Signalons, ici, l'ensemble de cette référence qui traduit la nature du lien qui unit « le petit dernier » à sa mère : « [...] celle qui durant toute ma première enfance m'avait appelé son "trésor", infusant à ce mot tout ce que l'amour extrême qui habitait son cœur pouvait lui faire voir d'unique et presque de merveilleux dans le fait de m'avoir non seulement porté, mais nourri, à l'inverse de ce qui s'était produit pour ses deux autres fils. » L'accent mis par Leiris sur le caractère d'exception du fait qu'il ait été le seul enfant de Marie Leiris à avoir été allaité, de même que l'excès dont il qualifie l'amour que sa mère lui a porté — cet amour dit extrême ramené au rang de mythe, ou en tout cas qui apparaît de l'ordre d'un merveilleux — rend compte de la force d'un lien que nous qualifierions de cicatrisant. Le collage singulier entre la mère et l'enfant que permet l'allaitement apparaissait peut-être essentiel, en ce cas-ci, pour celle qui avait besoin de couturer la déchirure (vécue par beaucoup de mères de façon viscérale, nous l'avons vu) causée par la perte de son enfant.

¹⁶ Pierre Legendre réfère le lecteur au *Talmud*, Houlin 89 a. « La formule se fonde sur une parole biblique, dans la bouche de Moïse et Aron, *Exode*, 16, et se réfère aussi au psaume 144. » Voir *L'inestimable objet de la transmission*, op. cit., p. 76.

le savoir à jamais insu de l'adresse originelle de tout sujet : « l'homme est *qu'est-ce que?* [...] l'homme est inconscient, il ne sait pas ce qu'il désire, l'être de son désir c'est *qu'est-ce que?*¹⁷ » Cette question qui, pour l'homme, « est une plaie ouverte », signe l'indicible et le non-savoir au cœur de l'être et, aussi, de la transmission.

Le *Qu'est-ce que?* que sous-tend peut-être chez Leiris l'informulé du désir maternel dont il est issu, et qui s'allie à l'incertitude de sa naissance entourant l'épisode de la chute de sa mère alors qu'elle était enceinte de lui, m'apparaît concerner de près toute la question de la légitimité, celle du droit *d'être*. L'incertitude de sa naissance, liée, on l'a vu, à l'incertitude d'être en vie — ce sentiment de n'être pas né — de même que l'incertitude « d'être un homme », cette interrogation qui, nous le verrons, ne cesse de traverser l'œuvre de l'autobiographe, pose ainsi le problème de sa propre (recon)naissance. Dans cette perspective, on peut penser, et avancer ici, que l'œuvre autobiographique de Michel Leiris constitue une entreprise de justification, de légitimation et d'autofondation qui pourrait correspondre à cette sorte de cogito : « J'écris, donc je suis » ou encore « Je ne peux cesser d'écrire, et de m'écrier, à cor et à cri, que je suis ».

2.2 Le récit traumatique sur les origines

« Nous ne savons pas pourquoi il est interdit d'être témoin de la scène qui nous engendre. Nous ne savons pas comment nous n'échappons pas à cette interdiction, mais *comment pourquoi*, ça doit bien concerner la mort d'où on arrive et la mort où on s'en va. »

Suzanne Jacob, *Comment. Pourquoi*

L'œuvre d'Annie Ernaux pose avec acuité la question de l'origine et celle de la fin à laquelle elle est inextricablement liée. Qu'est-ce qui est à l'origine de ma propre origine?, voilà une interrogation nodale qui traverse les textes d'Annie Ernaux et qui

¹⁷ *Ibid.*

mobilise certainement l'activité (auto)historisante que constitue son projet d'écriture. La pulsion de recherche que traduit une intense curiosité pour le passé de sa famille, l'enfance de ses parents et de ses grands-parents — (en)quête qui représente un pan important de son œuvre — apparaît chez cette auteure comme l'avatar d'un questionnement infantile sur les origines demeuré sans réponse. Tout questionnement sur l'origine renvoie à cette non-réponse sur laquelle butent parents et enfants :

Dans ce dialogue sur l'origine, les dés sont d'ailleurs pipés, et chacun traîne son lot d'indicible. Pour ce qui concerne l'enfant, Freud a rappelé cet "interminable plaisir à questionner qui est énigmatique pour l'adulte aussi longtemps que celui-ci ne comprend pas que toutes ces questions ne sont que des détours et qu'elles ne peuvent connaître de fin puisque l'enfant à travers elles veut en remplacer une seule qu'il ne peut poser". Il faudrait ajouter : et à laquelle il n'y a pas de réponse possible, les constructions métaphysiques sur l'existence, l'amour et la mort en témoignent.¹⁸

Quelque chose de l'écriture ernausienne concerne l'informulable d'une question qui pourrait se traduire comme suit : « de quel désir suis-je née? », question certes inexprimable qui a trait à l'existence passée des parents — laquelle est porteuse d'une préhistoire personnelle — et notamment à leur sexualité ou plutôt à la relation sexuelle à l'origine de sa propre existence. Si le désir de savoir chez l'enfant est inséparable de la curiosité sexuelle, telle que la psychanalyse l'a montré, « ce n'est pas, comme le souligne Sophie de Mijolla-Mellor, sa sexualité que l'enfant pose comme objet d'interrogations, mais celle de ses parents, premiers destinataires de son intérêt sexuel.¹⁹ » Chez Ernaux, nous aurons l'occasion d'y revenir, le sexe de la mère est le lieu premier du secret, image même du « ventre familial » auquel la narratrice-autobiographe, toujours, se sent aliénée : « Une scène de l'enfance. Nue, elle est tournée vers mon père couché dans le lit. Il s'esclaffe : "C'est pas beau!" Son sexe à

¹⁸ Alain de Mijolla, *Préhistoires de famille*, Paris, Éd. Presses Universitaires de France, coll. « Le fil rouge », 2004, p. 74.

¹⁹ Sophie de Mijolla-Mellor, *Le besoin de savoir. Théories et mythes magico-sexuels dans l'enfance*, Paris, Éd. Dunod, coll. « Psychismes », 2002, p. 13.

elle, *L'origine du monde*. » (JN, p. 83) À cette énigme du sexuel et de l'origine à la source du désir de savoir se greffe l'interrogation sur la mort qui lui est indissociable. Il y a chez l'enfant une intense curiosité à l'égard de l'énigme de la mort qui, de même qu'à celle de l'origine, renvoie au même caractère mystérieux et infigurable d'un « avant » où il n'existait pas encore. Le « où étais-je quand je n'étais pas né ? » rejoint la fameuse interrogation sexuelle sur la conception des enfants. Dans *Le besoin de savoir*, Sophie de Mijolla-Mellor accorde toute l'importance qui revient à l'interrogation de l'enfant sur la mort dans l'origine de l'activité réflexive :

Penser implique un Je pensant qui ne peut donc penser un non-Je, aporie métaphysique dont la notion de narcissisme peut rendre compte. Cette constatation banale en amène une autre, symétrique : le Je ne peut pas davantage penser l'avant de lui-même où il n'était pas encore, que l'après où il ne sera plus. Ne pas être encore au monde ou ne plus y être, constitue de ce fait une même et unique question, un point de butée absolu pour le Je et donc un appel indéfini pour l'activité de pensée. Dans les deux cas, un besoin de causalité se fait jour, qui répond à la nécessité de stabiliser le cataclysme intervenu avec la perte de l'évidence, le « il y a », anhistorique, sans origine ni terme, clos sur lui-même comme le narcissisme des débuts.²⁰

La naissance d'un puîné, qui souvent suscite chez l'enfant le questionnement sur l'origine et la sexualité et remet en question l'unicité de la place qu'il occupe dans le désir de la mère, n'est pas ainsi la seule causalité de l'éveil de l'impulsion de savoir, ce travail d'investigation qui vise à rétablir un sens qui s'est effondré.

La démarche littéraire d'Annie Ernaux me semble relever d'un tel travail de théorisation qui vise à pourvoir d'un sens ce qui, du « sol de l'évidence » (pour emprunter à Sophie de Mijolla-Mellor cette formulation) appartenant à un fond d'enfance, s'est subitement effondré. Le récit de la mère sur la mort de la sœur apparaît chez Ernaux comme l'une des sources originaires d'un tel effondrement. Lisons, à cet égard, le passage suivant tiré du texte « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » : « [...] le récit qu'elle fait de la mort de ma sœur me terrifie : j'ai l'impression

²⁰ Sophie de Mijolla-Mellor, *Le besoin de savoir*, op. cit., p. 93.

que c'est en mourant à mon tour qu'elle m'aimera, puisqu'elle dit, ce jour-là, en parlant de moi, "elle est bien moins gentille que l'autre" (ma sœur). » (*JN*, p. 81) C'est bien quelque chose d'une effraction, d'une fêlure traumatique que signe, pour celle qui le reçoit, ce discours maternel. En marge de l'œuvre, Annie Ernaux donne ces précisions qui traduisent encore la charge de violence dont s'est trouvée empreinte la révélation faite par la mère à la fois de l'existence et de la mort de cette sœur aînée :

Jusqu'à l'âge de sept, huit ans j'ignorais que j'avais une sœur. Des photos qui la représentaient bébé, on me disait que c'était moi. Sinon que c'était une cousine, je crois. Ma mère m'a appris l'existence de ma sœur en même temps qu'elle m'a raconté sa mort. Elle m'a raconté toute sa mort. Mes parents voulaient un seul enfant, je suis née trois ans après. J'ai compris que je devais ma vie à la mort de ma sœur. Mais ce n'est que bien plus tard que je me le suis dit, quand j'ai écrit *La place*.²¹

Le récit maternel qui, de façon soudaine, révèle tardivement à l'enfant l'existence « d'une autre semblable à elle » — puisque tout se passe comme si, jusqu'à l'âge même de la mort du premier enfant (décédée à sept ans, tel que le précise la narratrice de *La place* — c.f. p. 42), les parents avaient substitué la figure du nouvel enfant à celle de la morte, ce que démontre la confusion identitaire à propos des photos²² — est constitutif de la démesure d'une dépossession aussi radicale qu'inattendue. Une autre, tout à coup, « l'autre », vient occuper la place unique, de même que le statut d'aînée, que, jusque-là, elle croyait occuper. La terreur dont il est question ici concerne l'expérience d'une perte irrémédiable et singulière. Il ne s'agit pas, en effet, de cette perte d'unicité auprès des parents à la faveur de la venue au monde d'un frère

²¹ Annie Ernaux, *Entretien* réalisé par Catherine Argand, *Lire*, op. cit., p. 43.

²² Précisons que ceci rejoint, comme nous l'avons vu à l'occasion du premier chapitre théorique, ce que M.-M. Bourrat, dans *Mort subite du nourrisson : un deuil impossible?*, avance concernant l'identité de l'enfant remplaçant qui ne peut s'envisager que par rapport à l'enfant précédent et en comparaison avec lui, comparaison qui généralement reste prégnante jusqu'à la date anniversaire de la mort de l'enfant précédent. Tout se passe comme si, autour de cette date anniversaire, et par cette révélation, les parents commençaient alors à dissocier les deux images confondues.

ou d'une sœur cadet(te). Il s'agit plutôt de l'émergence — de l'inquiétante apparition — d'une sœur *en lieu même de sa propre place*. « L'autre était à la place où tu es et tu es à la place où l'autre se trouvait », voilà l'assertion dont on peut imaginer que sous-tend toute la radicalité du discours de la mère. La fêlure qui, ainsi, se produit à cette occasion — quelque chose du « paradis perdu de l'évidence²³ » — provoque l'éveil d'un travail d'investigation qui concerne directement le « qui suis-je? ». Il s'agira dès lors d'« étoffer ce qui, après “je suis Tout” et “je suis Unique”, doit se formuler désormais comme : “je suis l'autre”. Mais quel autre? Et, surtout, quel autre pour qui? Pour quelles fins psychiques?²⁴ »

Or, ces questionnements ont une portée singulière dans l'œuvre d'Ernaux. La démarche créatrice seule de *La place* peut en témoigner, selon ce qu'en laisse elle-même suggérer l'auteure, à mots couverts. « Tu es l'autre », « tu es à la place de l'autre », cette désignation identifiante qui ressort du message voilé de la mère, ce récit « d'avant-l'œuvre » — cette préhistoire de l'œuvre, dirais-je — n'est pas ainsi, pour reprendre ces formules éloquentes de Jacques Derrida²⁵, un « hors-l'œuvre », un « hors-la-loi de l'œuvre », mais bien inhérente à l'œuvre, au cœur même de l'investigation littéraire. Ce récit qui laisse entendre l'inintelligibilité d'une perte fondatrice de l'existence du sujet apparaît bien comme ce récit des origines inépuisable, inépuisé, autour duquel tourne l'écriture ernausienne. C'est que le récit maternel semble être resté figé, ou gelé, en un non-dit parlant; toute la question des origines apparaissant tout à coup sous les traits d'une énigme à rechercher. Quelque chose, là, demeure a-sensé qui concerne le lien causal entre une mort et une naissance. Pour quelles fins psychiques « je suis l'autre »? Voilà en effet une question

²³ Voir Sophie de Mijolla-Mellor, *Le besoin de savoir*, op. cit., et *Le Plaisir de pensée*, Paris, PUF, 1992.

²⁴ Alain de Mijolla, *Préhistoires de famille*, op. cit., p. 84.

²⁵ Jacques Derrida, *Genèse, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*, op. cit., p. 20.

essentielle chez Ernaux qui inaugure la trame d'une (en)quête où le « je » rencontre au miroir des origines la figure de l'autre mort sur laquelle il ne cesse de buter. On peut penser que c'est la mort d'une fillette — véritable squelette dans le placard — que camoufle l'armoire à glace à laquelle il est fait si souvent allusion dans ses livres, objet familial, objet inestimable, que ses parents se sont procuré juste avant la naissance de l'enfant morte (*LP*, p. 34). C'est peut-être le reflet du secret de sa naissance, secret d'un deuil blanc emboîté dans d'étranges « armoires vides », que renvoie à la narratrice des *Armoires vides* cette armoire à glace devant laquelle elle se regarde sans arriver à se reconnaître.

« Je suis née parce que ma sœur est morte, je l'ai remplacée. Je n'ai donc pas de moi », ces propos que l'on retrouve, on l'a vu, dans « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », ne disent pourtant rien de la terreur de cette image de mort apparue à travers les mots de la mère, terreur sans nom dont l'ombre menaçante ne cesse de parcourir les pages de l'œuvre. Même révélé, le sens de ce récit des origines demeure caché. Comment, en fait, admettre être née d'une nécessité biologique, en quelque sorte, d'un désir sexuel issu de la mort, pourrait-on dire, ou en tout cas, consécutif à un deuil impossible? Exister par défaut, être en vie pour *répondre* à la mort et pour dénier une perte et donc *devoir* sa vie à la mort de l'autre, ces problématiques, qui sont au fondement même de la (pré)histoire personnelle du sujet-autobiographe et qui infiltrent l'espace d'écriture, me semblent intimement liées aux questionnements qui traversent l'œuvre d'Ernaux sur la prédominance, chez elle, de l'intrication du sexuel, de la mort et de l'écriture. C'est ce qui ressort de façon toute particulière du journal *Se perdre* sur lequel nous reviendrons : « Et je comprends que, depuis toujours, le désir, l'écriture et la mort ne font que s'échanger pour moi. » (p. 32)

2.2.1 Du secret

Les armoires vides et *Ce qu'ils disent ou rien*, ces deux premiers textes autofictionnels d'Ernaux, sont traversés par l'omniprésence sourde d'un secret informe à l'intérieur de soi qui, entier, reste à découvrir. Chez ces deux jeunes narratrices²⁶, quelque chose d'étranger à soi se fait sentir qui mobilise, presque à leur corps défendant, le désir de savoir ce que cache « ça », cette chose d'origine inconnue, lourde et molle, qui pèse de tout son poids. C'est sur cette énigme que s'ouvre le récit *Ce qu'ils disent ou rien* :

Parfois j'ai l'impression d'avoir des secrets. Ce ne sont pas des secrets puisque je n'ai pas envie d'en parler et aussi bien ces choses-là ne peuvent pas se dire à personne, trop bizarre. Céline sort avec un type du lycée, de première, il l'attend au coin de la Poste à quatre heures, au moins c'est clair son secret, si j'étais elle je ne me cacherais même pas. Mais moi ça n'a pas de forme. Rien que d'y penser je me sens lourde, une vrai loche, je voudrais dormir jusqu'au moment où je comprendrai mieux, à dix-huit ou vingt ans peut-être. Il doit bien y avoir un jour où tout s'éclaire, se met en place [...]. (CR, p. 9)

Comme l'a montré Sophie de Mijolla-Mellor, la dimension de l'énigme et du caché apparaît centrale dans la pulsion de savoir qui est essentiellement pulsion de recherche. Alain de Mijolla, qui, dans *Préhistoires de famille*, revient sur cette question de la pulsion d'investigation, ajoute que « l'énigme et le caché [lui] semblent avoir pour précurseur le *différent*, issu de la recherche de l'identique, et que tout décalage sensoriellement perçu au début, puis mémorisé et mentalisé, continue de solliciter l'investigation obstinée de ce qui se dérobe à soi-même de soi et des

²⁶ Âgée de vingt ans, la narratrice des *Armoires vides*, Denise Lesur, qui vient de subir un avortement clandestin et qui attend, dans sa chambre de la Cité universitaire, l'expulsion du fœtus, se remémore, dans un monologue intérieur chargé de violence, son enfance et tente de comprendre ce qui a pu la mener à vivre cette situation. *Ce qu'ils disent ou rien* fait un retour en arrière en mettant en scène, cette fois, le monologue intérieur d'Anne, une jeune fille de 15 ans qui, à la fin de l'été perturbant qu'elle vient de vivre, tombe dans la dépression.

autres.²⁷ » Au-delà du récit de la mère sur la mort de la sœur — constitutif d'une faille qui introduit certes, dans la trame de la mêmeté, l'ombre d'une altérité — l'ensemble du discours parental, chez Ernaux (cela est patent dans *Les armoires vides* et dans *Ce qu'ils disent ou rien*), est empreint de mystère, de non-dits et d'incompréhension. « Ce qu'ils disent », les parents, cachent autre chose *qu'ils ne disent pas*. Derrière le rideau du « rien » se tient forcément quelque chose qu'ils ne veulent pas qu'elle sache, quelque chose qu'il serait primordial de savoir. Il appert ainsi que l'autre seul détient la clé de ce qui se dérobe de soi et des autres, cette expérience de désarroi face à un signifiant énigmatique constitué en un secret qu'il s'agit de percer. C'est à quoi s'affaire la narratrice de *Ce qu'ils disent ou rien*, durant les rares moments où les parents s'absentent de la maison : « Je fouillais partout mais il n'y avait pas de secrets, pas de lettres, d'objets cachés, les bulletins de paye et le livret de caisse d'épargne, c'est tout ce que j'ai déniché, pas intéressant, bien qu'ils n'en parlent jamais devant moi. » (p. 38)

L'énigme du sexuel constitue l'un des motifs majeurs des tout premiers textes d'Ernaux sur l'enfance et l'adolescence. Il ne semble pas y avoir de mots pour dire « ça », ce sur quoi les parents ne disent rien : « Pas beaucoup de noms, on ne soupçonnait pas qu'il puisse même y en avoir des sérieux dans le dictionnaire pour ces choses. C'est le “ça”, pour tout. Bientôt on sera “comme ça”, formée disent les grandes personnes, plus tard on pourra “faire ça”. » (*FG*, p. 42) Le tabou autour des choses du corps et du sexe apparaît chez Ernaux comme la métaphore de tout ce à quoi ne répondent pas les parents, d'un « blanc » au niveau du langage et de la représentation qui est constitutif du désir de savoir. En témoigne également un passage tiré de *La femme gelée* :

²⁷ Alain de Mijolla, *Préhistoires de famille*, op. cit., p. 78.

Il faut dire qu'il y a eu un blanc dans son mode d'emploi de la vie. Petite fille élevée sans entrave, dans une idée glorieuse d'elle-même, pas tout à fait. Je me dépatouille seule de cette chose-là, plus chaude et plus vivante que les jambes ou le ventre, ce qu'elle nomme quat'sous, dans ma tête j'écrivais catsou, dessous, souillé. Sale, à cacher. "T'as fini de promener en panais, qu'on te voit tout!" A laver vite avec un visage sévère. Crapahuter seule dans le noir entre la crainte, plus tard la honte et la nécessité d'aller vers ce qui fait du bien. Savoir aussi, savoir, être aux aguets de toutes les phrases curieuses des grandes personnes. (FG, p. 40)

Pour revenir au texte *Ce qu'ils disent ou rien*, on constate que ce blanc, cette part d'innommable dont se trouve chargé le dire parental se traduit au plan stylistique par de nombreuses phrases syncopées, qui font parfois brutalement s'arrêter, tel un souffle coupé, le flot de pensées désordonnées et laissent le sens en suspens. Lisons, à titre d'exemple, ces quelques extraits dont l'un d'eux renvoie également à l'attente de la confession de Gabrielle, cette amie qui « avait des secrets à [lui] apprendre » et dont la narratrice imagine qu'ils lui dévoileront quelque chose de sa propre expérience sexuelle à venir :

« Comme Alberte, toutes sortes de simagrées avant de. Tu vas le dire! Je te jure que non! Si tu jures et que tu mens, tu meurs tout de suite, tu le sais, ça? Oui, je le jure sur la tête de mes parents. Elle me faisait baver d'attente parce que c'est pour ainsi dire mon avenir qu'elle allait me raconter. Tout ce qui arrive aux autres filles finit par vous arriver, je croyais, c'est comme les règles. » (p. 70); « Mais justement ma mère avait sa bobine des mauvais soirs, la peinture de la porte d'entrée était écaillée, qui c'est qui, on peut rien avoir de bien sans que. » (p. 86); « Elle me nettoyait le carabi, seule, faut pas te laisser toucher, Anne, tu me le dis si quelqu'un. » (p. 100); « [...] j'ai craint qu'elle ait tout découvert, jamais pu rien lui cacher complètement, c'est ça être parent, épier, si on dort, si on mange, si on se lave le, mais elle ne savait pas grand-chose, juste une impression. » (p. 125)

C'est de cette première expérience sexuelle finalement advenue, laquelle sera cachée à la mère, qu'il est question dans la dernière occurrence. Le secret enfin dérobé aux adultes se transforme en espace de secret qu'il s'agit de cacher aux adultes. Les choses du corps et du sexe font miroiter pour la narratrice des *Armoires vides* et celle

de *Ce qu'ils disent ou rien* la promesse d'une découverte garante, lui apparaît-elle, de toute connaissance : « Je me disais que théoriquement je pourrais mourir maintenant, je connaissais tout. Il faudrait vivre avec ça toujours, quelque chose de très ordinaire finalement. » (CR, p. 105) De même, la question des premières règles revient à de multiples reprises dans ces textes et c'est avec impatience qu'elles sont attendues dans la mesure où elles symbolisent une rupture avec l'enfance mais aussi où elles font naître l'espoir d'une transformation même de la personne. Le sentiment de vide interne, vécu au moment de la découverte sexuelle — « Quand il a eu réussi, le vide brutal, je m'étais toujours demandé comment ça se passerait à l'intérieur. Rien. » (p. 104) —, se transforme au fil des premières expériences en une sorte de vide-plein qui inaugure l'espoir de cette brisure avec le passé et fait advenir la narratrice à elle-même :

[...] jamais je n'avais autant senti le présent et si c'était ça avoir seize ans, les jours gonflés à crier, j'étais heureuse. Toute l'enfance a eu un sens brusquement, elle venait ici. Vacances, on joue à cache-cache chez ma grand-mère en octobre, j'attends qu'on me cherche derrière la maison, parmi les orties, on m'a oubliée, le silence étrange est plein, je suis Anne, Anne, A...nne, devant moi, l'avenir, vivre jusqu'à cet avenir. Je rejoins les autres, c'est comme si j'avais vu la Vierge ou n'importe quel saint qui se montre dans un nuage. Et j'étais là, enfin. L'harmonie. (CR, p. 113-114)

Ce qu'ils disent ou rien tente de dire quelque chose de fondamental sur le sexuel qui à travers la rencontre de l'autre est essentiellement une rencontre de soi avec soi. L'ensemble de l'œuvre ultérieure d'Annie Ernaux — pensons à *Passion* simple, au journal *Se perdre* ou au texte récent *L'usage de la photo* — ne cesse d'explorer cette question sans jamais parvenir au bout de la découverte de ce qui, dans cette rencontre, fait sens pour la narratrice-autobiographe :

Tout homme avec qui j'ai eu une histoire me semble avoir été le moyen d'une révélation, différente à chaque fois. La difficulté que j'ai à me passer d'un homme vient moins d'une nécessité purement sexuelle que d'un désir de savoir. Quoi, c'est ce que je ne peux pas dire. (UP, p. 65)

Chez Ernaux, la rencontre sexuelle fait événement. Quelque chose d'inaugural s'est passé là, dans cet acte, qui est demeuré intact, suspendu, à l'image d'un arrêt qui caractérise certaines des phrases qui ponctuent *Ce qu'ils disent ou rien*. C'est ce temps resté en suspens qui cristallise en un même instant le passé, le présent et l'avenir, dont il est à nouveau question dans *L'usage de la photo*, ce texte écrit à deux dans lequel Annie Ernaux et Marc Marie, son amoureux, commentent séparément les photographies qu'ils ont prises du « paysage à chaque fois différent » — composé des meubles déplacés, de leurs vêtements entremêlés jetés par terre pêle-mêle — que laissent derrière eux leurs ébats amoureux : « À dix-sept ans, écrit-elle, je me suis retrouvée dans un lit avec un garçon toute une nuit. Il y a une expression pour dire exactement la force et la stupeur de l'événement, *ne pas en revenir*. Au sens exact du terme, je n'en suis jamais revenue, je ne me suis jamais relevée de ce lit. » (*UP*, p. 131)

Dans *Ce qu'ils disent ou rien*, la stupeur de l'événement sexuel s'entremêle à celle de la mort qui, dans ce livre, tient une place importante. À l'instar des choses du corps et du sexe, les choses de la mort font l'objet d'un tabou parental qui se traduit notamment par l'interdit de voir. Tel est le cas à l'occasion de la mort de la grand-mère maternelle, de même qu'à celle de la mort d'une chatte enceinte, événements qui, en filigrane, traversent ce récit. C'est ce qui ressort des deux occurrences suivantes mises en parallèle :

Mon père a dit qu'il irait rendre les derniers devoirs à la grand-mère, ma mère a jugé que c'était pas la peine que je l'accompagne c'est pas des choses pour les jeunes. Craignait que je gagne malheur, cette expression de ma grand-mère quand les enfants et les jeunes filles voient des choses qu'ils ne devraient pas voir. (*CR*, p. 74)

La chatte s'est couchée un matin sur le lit de mes parents pas encore rabattu, son ventre gonflé à éclater. Elle ne se léchait plus et elle ne buvait plus. Quand je suis revenue du lycée ma mère m'a dit aussitôt, elle est morte. J'ai voulu la voir, elle l'avait déjà enterrée au jardin. Qu'est-ce que tu veux, elle avait fait son temps,

c'est comme les gens. J'ai eu une envie horrible de pleurer, qui me faisait mal, devant elle. (CR, p. 151-152)

La mort est donc aussi cela — « ça » — que cachent les parents et qui, pour la narratrice, devient alors objet de curiosité :

J'ai cherché donc ce que ça me faisait qu'elle soit morte [la grand-mère], de ne plus la voir du tout. [...] Je n'ai pas eu de grosse peine mais j'ai vieilli d'un seul coup, à partir d'aujourd'hui quand je penserais à moi toute petite, ce serait parfois avec des images d'elle, elle était morte, quelque chose se fermait. On allait au cimetière sur la tombe de l'oncle et ma mère me disait, il est au ciel, tu sais il voit tout quand même, j'ai eu longtemps peur que ma grand-mère meure, elle aurait su toutes les bêtises que j'avais commises. Comme je n'avais plus ces idées, c'est avec curiosité que j'ai ressenti la journée de sa mort. (CR, p. 72-73)

La mort de la grand-mère, nouée à celle de la mort de la chatte enceinte, relance un questionnement infantile sur la mort auquel les parents n'ont pu répondre. De quoi la grand-mère est-elle morte? À cette question posée par un garçon aperçu au début de l'été et rencontré à nouveau à la fin de l'été — à qui, « ne sachant pas quoi dire », est annoncée cette mort qui eut lieu quelques jours après leur première rencontre —, la narratrice répond : « de rien ». Tel est le propos central de ce texte : rien, dans le langage des parents n'arrive à dire, ni à expliquer ce que vit et éprouve la narratrice : « J'ai constaté qu'il y avait de moins en moins de rapports entre la manière que j'avais de ressentir les choses et ce qu'elle disait [la mère]. » (CR, p. 75) Rien, non plus, n'était venu nommer et représenter la douleur des parents causée par la mort de la sœur. Dans le récit de cette mort que fait Ernaux dans *La place*, le silence et l'hébétéude du père qui s'installent à la suite du hurlement et des coups qu'il se donne signent la faillite du langage à dire et à contenir la détresse. « [...] quand je sens quelque chose que je n'arrive pas à expliquer, je crie », confiera la narratrice de *Ce qu'ils disent ou rien*, ce livre dont la violence du monologue intérieur, à l'instar des *Armoires vides*, résonne justement comme un cri lancé au visage du lecteur, peut-être dans l'espoir secret que ce destinataire imaginaire puisse contenir une part du désarroi ressenti avec impuissance. « Elle avait fait son temps », ces paroles de la mère

n'expliquent ainsi en rien la mort de la grand-mère, ni celle de la chatte, non plus que la mort prématurée de la sœur, et laissent intacte, ainsi, l'énigme de la mort. Faute de mots pour dire l'impossible à dire de la mort et du deuil qui se trouvent ainsi revêtus de la couleur du secret — noir et blanc, peut-être, à l'image des lignes d'écriture —, le corps portera l'empreinte de l'hébétude ressentie. À la fin de *Ce qu'ils disent ou rien*, la narratrice voit ses règles s'arrêter, comme si, à travers cette inexplicable aménorrhée, le corps marquait, dans une sorte de stupeur et de sens suspendu, ce qui échappe, de soi et des autres, de l'amour (vécu durant cet été et déjà perdu) et de la mort.

C'est ce manque représentatif que l'écriture ernausienne tente de combler. L'univers des livres et de l'écriture est présenté dans les premiers textes d'Ernaux, qui remontent le cours de l'enfance et de l'adolescence, comme la promesse d'un accès à l'ordre de la communication et de la représentation, à celui de la transmission de ce qui, venant des parents, manque à être dit. Ce passage d'un monde à un autre — passage d'ailleurs encouragé par les parents mêmes, en particulier par la mère, nous y reviendrons —, cet exil culturel, selon la perspective de Janine Altounian, précipite par ailleurs la jeune chercheuse en herbe dans une solitude dont font éloquentement part *Les armoires vides* et *Ce qu'ils disent ou rien*. L'œuvre entière d'Ernaux, en fait, traite de la souffrance de cette trahison qui consiste à douter du dire parental, puis à le rejeter. L'ébranlement — « l'effondrement du sol des certitudes », pour reprendre les mots de Sophie de Mijolla-Mellor — du dire parental qui représentait autrefois une certitude marque un point de rupture sans retour possible : « Je crois que c'est pour ça que je ne peux plus l'aimer, elle ne m'explique jamais le monde comme je le sens en moi et autour de moi. » (CR, p. 131) L'intensité de ce qui, chez Ernaux, est vécu comme une trahison répond peut-être à celle des parents, à l'impardonnable, peut-on imaginer, de cette duplicité qui consista à lui cacher, jusqu'à l'âge de sept ans, l'existence d'une sœur aînée, de même que sa mort. La crise de confiance qui marque l'adolescente recouvre certes celle de l'enfant déçu au sujet d'une vérité qui ébranle

ses certitudes sur les raisons mêmes de son existence. Cette vérité pressentie et étrangement inquiétante — sur l'introduction traumatique de la mort au centre de la question des origines —, insupportable en soi, reste encore entourée de cette épaisseur de silence dont se trouve empreint le dire parental.

2.2.2 Le mythe sexuel de la mort : « on tue un enfant »

Dans le texte *Ce qu'ils disent ou rien* un événement majeur de l'enfance qui participe également de cette crise de la confiance parentale est passé sous silence. Ce n'est qu'au moment de l'écriture de *La honte*, en 1996, qu'Annie Ernaux plongera au cœur de ce qu'elle décrit comme une scène sans nom, celle qui eut lieu cet été-là, ce même été au cours duquel est morte la grand-mère. « Mon père a voulu tuer ma mère un dimanche de juin, au début de l'après-midi », voilà l'incipit de *La honte* qui résume cette scène — qui se passa au tournant de ses douze ans — identifiée comme traumatique. Elle écrit l'avoir toujours portée en elle « comme une image sans mots ni phrases » (p. 17) Figée, gelée, cette « chose de folie et de mort » (p. 31) qui, pour l'enfant, déborde toute signification — dans la mesure où ce qu'elle ressent excède ce qu'elle peut comprendre —, instaure une fêlure dans l'homogénéité du temps de l'enfance : « C'était le 15 juin 52. La première date précise et sûre de mon enfance. Avant, il n'y a qu'un glissement des jours et des dates inscrites au tableau et sur les cahiers. » (p. 16) Quelque chose là, dans le tremblement convulsif du père — qui, soudain, se met à crier avec une voix rauque, « inconnue » — dans son geste d'agripper la mère d'une main et, de l'autre main, de tenir la serpe à couper le bois, apparaît d'une menace incompréhensible et inquiétante qui fait basculer l'image parentale dans la folie, la honte et l'anormalité. Dorénavant, l'enfant se méfiera des parents et une part de son énergie sera mobilisée dans l'attente anxieuse du retour d'un drame qui n'a pas eu lieu.

Cette scène clé dont Annie Ernaux suppose qu'elle est au fond de ses livres (p. 32) rend compte de ce qu'on appelle « scène originaire » ou « scène primitive » qui, par l'excès de ce qu'y éprouve l'enfant, est « apte à figurer *toute espèce d'inconnu menaçant*²⁸ ». Pour Sophie de Mijolla-Mellor, en effet :

[...] la scène dite “primitive” ou “originaire”, bien avant d'être interprétée en termes de coït anal ou d'agression sadique du père à l'égard de la mère, fait l'objet d'une représentation inquiétante où le familial des parents est reconnu et nié à la fois et où l'enfant ressent qu'il est à la fois concerné et exclu. Si Freud n'a pas donné toute sa dimension à cette scène, qui peut être une scène sexuelle mais aussi une scène de dispute ou même toute forme de relation suffisamment investie pour que l'enfant ressente qu'il n'a, à ce moment-là, plus d'existence pour ses parents, c'est parce qu'il s'est fixé sur la relation sexuelle conjugale et, qui plus est, sur sa réalité événementielle et le fait qu'elle ait été observée telle quelle par l'enfant.²⁹

Dans la scène racontée par Ernaux, l'enfant qui assiste à la lutte parentale est bien ce tiers à la fois concerné et exclu. S'étant d'abord enfuie à l'étage en se camouflant la tête dans un coussin pour ne rien entendre, l'enfant, appelée par la mère à venir à son secours, sera amenée à prendre part à quelque chose qui ne la concerne pas : « Puis j'ai entendu ma mère hurler : “Ma fille!” Sa voix venait de la cave, à côté du café. Je me suis précipitée au bas de l'escalier, j'appelais “Au secours!” de toutes mes forces. » (p. 14-15) Dans la cave mal éclairée, après avoir vu le père agripper la mère, elle dit ne plus se souvenir que de sanglots et de cris. À l'enfant qui ne peut ensuite s'arrêter de pleurer, le père, qui « n'était pas redevenu normal », ne cesse de répéter : « pourquoi tu pleures, je ne t'ai rien fait à toi » (p. 15). Qu'est-ce qui en effet, dans ce duel des parents qui ne la regarde pas, l'implique pourtant? Qu'est-ce qui, elle, étrangère à cela, la relie à eux? Voilà la question que soulèvera chez l'enfant cette scène à la suite de laquelle tous trois se sont retrouvés ensemble dans une atmosphère d'hébétude et d'étrangeté, alors que le quotidien a repris son cours comme si rien ne

²⁸ Sophie de Mijolla-Mellor, *Le besoin de savoir*, op. cit., p. 88.

²⁹ *Ibid.*, p. 87.

s'était passé : « Ensuite, nous nous trouvons de nouveau tous les trois dans la cuisine. » [...] « Après, nous sommes partis tous les trois nous promener à bicyclette [...]. En rentrant, mes parents ont rouvert le café comme tous les dimanches soirs. Il n'a plus jamais été question de rien. » (p. 15-16) C'est précisément cette question, constituée en énigme, qui traverse le texte *Ce qu'ils disent ou rien* :

« Je me suis demandé ce qui nous liait tous les trois, je perdais pied moi-même, je répétais Anne mais le nom tout seul sonne creux quand on ne sent plus rien autour. » (p. 66) [...] « Qu'est-ce qui me reliait à eux. Encore le trou. » (p. 78) [...] « mais enfin pourquoi moi et eux, mes parents plutôt que d'autres. Je ne savais pas encore la naissance, le sang, le lait, tout ce qui m'a ensuite renforcé la question. » (p. 92)

Dans le processus de distanciation par rapport aux parents qui s'est produit lors de la scène, un sens s'est perdu qui rejoint le récit de la mère sur la mort de la sœur. Qui suis-je? Qu'elle est ma place parmi eux ou plutôt entre eux deux? Voilà les mêmes questions qu'elle fait naître. Voilà une même perte d'évidence dans laquelle l'enfant perd pied. Ce qui les lie tous les trois, n'est-ce pas précisément, à l'origine, la mort de la sœur sans laquelle l'enfant n'aurait aucune existence? N'est-ce pas là justement ce qu'elle n'aurait dû ni voir, ni entendre, ni savoir? « Tu vas me faire gagner malheur », cette phrase de l'enfant adressée au père qui ne comprend pas pourquoi elle pleure signifie en normand, précise Ernaux, « devenir fou et malheureux pour toujours à la suite d'un effroi. » (p. 15) N'est-ce pas justement parce qu'ils craignent qu'elle « ne gagne malheur » — « cette expression de ma grand-mère quand les enfants et les jeunes filles voient des choses qu'ils ne devraient pas voir » (CR, p. 74) — que les parents, dans *Ce qu'ils disent ou rien*, préférèrent que leur fille ne voit pas la grand-mère morte (elle ne verra pas, non plus, la chatte morte qui sera déjà enterrée à son retour de l'école)? Le désarroi de la scène est celui d'avoir vu ce qu'il était interdit de voir : non seulement un geste de violence et de folie qui, à ses yeux, précipite sa famille dans une honte indicible (qu'Ernaux relie à la pauvreté d'une certaine classe sociale), mais plus obscurément, le spectre de la mort qui, chez elle, apparaît aux

origines. L'enfant ne se crèvera pas les yeux, tel un Œdipe, mais elle se bouchera une oreille — on pense aussi à la jeune fille de *Ce qu'ils disent ou rien* dont le corps, à travers une aménorrhée, s'arrête de fonctionner :

J'ai traîné un rhume mêlé de toux durant tout le mois [de juillet]. À un moment, mon oreille droite s'est brutalement bouchée. On n'avait pas l'habitude d'appeler le médecin pour un rhume en été. Je n'entendais plus ma voix et celles des autres me parvenaient à travers un brouillard. J'évitais de parler. Je me croyais condamnée à vivre ainsi. (LH, p. 119-120)

Le médecin appelé à son tour à lui venir en aide, bien en mesure de soigner le rhume, ne pourra par contre apaiser l'effroi ressenti lors de la scène de juin, à laquelle se greffent la mort de la grand-mère — « Ma grand-mère est morte d'une embolie début juillet. Cela ne m'a rien fait. » (LH, p. 119) — et, quelques jours plus tard, une « violente dispute » entre l'un de ses cousins et la sœur de sa mère qui vivait dans la maison de la grand-mère, comme pour venir lui rappeler, alors même qu'elle se refusait à l'entendre, celle qui venait d'avoir lieu.

La violente dispute des parents, qui a marqué l'enfant à un âge frontalier entre le temps de l'enfance et celui du début de l'adolescence et qui a été fantasmée comme une scène de meurtre, fait écran, à mon sens, au fantasme d'une autre scène de mort, une scène meurtrière originaire qui serait au fondement de son histoire. On sait que pour l'enfant la mort — la sienne et aussi celle des autres — n'est jamais naturelle. Considérée comme le résultat d'une causalité externe, elle peut par conséquent être interprétée en terme de meurtre³⁰. N'a-t-il pas fallu nécessairement un meurtre, celui de la sœur aînée, pour qu'elle, à son tour, puisse venir à la vie? N'est-ce pas

³⁰ Michel Hanus note en effet que la mort est dans l'univers mental de l'enfant « une réalité pulsionnelle; elle est en relation à la fois avec les pulsions de vie, le narcissisme, et en lien également avec toutes les tendances agressives. Pour l'enfant, comme pour l'homme des cultures prémodernes, la mort est une violence; elle est la résultante d'un geste agressif ou simplement d'une intention meurtrière. » Voir Michel Hanus in *Les enfants en deuil. Portraits du chagrin*, Paris, Éd. Frison-Roche, coll. « Face à la mort », 1997, p. 13.

l'inquiétante étrangeté d'un « meurtre familial³¹ » constitutif des vestiges de sa préhistoire qui est entrevue par l'enfant dans cette scène où non seulement le père, mais aussi la mère, de donneurs de vie, se métamorphosent soudainement sous ses yeux en donneurs de mort? Au-delà de la mort de la mère qui est concernée dans cette scène primitive, c'est la mort du sujet lui-même qui s'y joue — et la mort d'une partie de soi, celle de l'enfant meurtrie et magnifiée qu'elle fut —, de même que, sur une autre scène, la mort d'un enfant au lieu des origines. Pour l'enfant appelée par la mère à la sauver de la mort, n'est-ce pas l'écho d'un imperceptible appel ancien qui, là, se fait entendre, pour elle qui, précisément, fut appelée à la vie pour sauver les parents de l'insupportable drame qu'ils vécurent?

Dans cette scène se cache un savoir interdit sur la mort et sur l'origine qu'il serait, malgré la terreur qui s'y attache — dans la mesure où l'accès à ce savoir laisse entrevoir une menace de mort —, indispensable d'obtenir. Cette terreur qui renvoie à maints égards à celle ressentie jadis par l'enfant au moment du récit de la mère sur la mort de la sœur, pourrait se traduire par la peur que ses parents ne la tuent à son tour. Il appert ainsi que cette scène fortement investie, à travers laquelle un inépuisable réel est entraperçu, se verra constituée en une énigme — noyau de ce *Qu'est-ce que?* qui renvoie à l'interrogation sur les origines — infiniment relancée. Il me semble que cette scène de mort, qui sera érotisée, fait figure pour Annie Ernaux de mythe personnel, d'un mythe infantile qui parle d'un meurtre originaire qui sous-tend une coalescence de la vie et de la mort qui, chez celle qui est née *de* la mort de l'autre, fait le fond de l'origine. Il y aurait lieu en effet de parler, chez Annie Ernaux, dont les

³¹ Cette formule renvoie au titre d'un ouvrage de Sophie de Mijolla-Mellor consacré à la littérature d'énigme telle qu'on la retrouve notamment chez Agatha Christie, à travers l'importance du fantasme de la scène primitive meurtrière. Voir *Meurtre familial*, Paris, Dunod, 1995. Pour Sophie de Mijolla-Mellor, le fantasme de meurtre, qui est une image très fortement résurgente chez l'adulte et qui est allié à la scène sexuelle au point de s'y confondre, « correspond à ce vécu énigmatique observé et co-ressenti de ce quelque chose qui peut mettre les adultes *hors d'eux-mêmes*, qu'il s'agisse d'une scène érotique ou d'une dispute violente tout aussi érotisée d'ailleurs par les protagonistes eux-mêmes [...] ». Voir *Le besoin de savoir*, *op. cit.*, p. 96.

œuvres sont traversées par la prégnance de la mort en lien au désir et à la sexualité³², d'un mythe sexuel de la mort. Lisons, à cet égard, Sophie de Mijolla-Mellor :

Le mythe sexuel de la mort est d'essence sadomasochiste. Il substitue à l'a-sensé d'une finitude narcissique le fait que la mort soit un fait extérieur, effet du désir d'un autre à l'égard du Je qui demeure ainsi le personnage central, même s'il doit pour cela occuper la place de l'absent. Cette place, il l'occupe également lorsqu'il s'interroge sur l'avant de sa naissance, mais la récupération narcissique est plus aisée dans ce cas et nul ne considère "ses" parents ou ses ancêtres sans les voir quelque peu comme les linéaments d'un processus dont le but est de conduire à sa propre existence.³³

Quelques rêves, narrés dans le journal *Se perdre* (écrit entre 1988 et 1989) et qui renvoient à la cave de 1952 où, écrit-elle, « mon père a voulu tuer ma mère, la fissure de mon monde » (p. 286), traduisent clairement l'érotisation de cette scène de violence mortifère. En témoigne celui-ci :

³² À cet égard, nous sommes amenée à nous demander si cette forte intrication, chez Ernaux, de la question de la mort et de la chose sexuelle ne serait pas attachée confusément au désir sexuel des parents dont elle est issue, à savoir : un désir sexuel né d'un deuil. Maria Torok, à la suite d'Abraham, a insisté, on le sait, sur l'importance de ce processus rencontré chez un grand nombre de personnes qui « présentent, peut après une période de deuil, un accroissement libidinal. Celui-ci se manifeste dans un besoin sexuel accru et semble conduire — peu après un décès — à la conception d'un enfant. » (Lettre d'Abraham à Freud, 1922, citée par Maria Torok in « Maladie du deuil et fantasme du cadavre exquis ». Voir *L'écorce et le noyau*, Paris, Éd. Flammarion, 1987, p. 230.) Maria Torok note que « Tous ceux qui s'avouent avoir vécu un tel "accroissement libidinal" à l'occasion de la perte d'un objet le font avec honte, étonnement et en font part avec hésitation et la voix basse. » (Maria Torok, « Maladie du deuil et fantasme du cadavre exquis », *op. cit.*, p. 231) La honte indicible qui traverse les textes d'Ernaux — celle qu'elle relie à ses origines sociales et celle que, à propos de la scène de juin, elle tente de circonscrire dans ce livre qu'elle intitule précisément *La honte* — ne serait-elle pas ainsi constituée en partie de cette honte venue des parents et confusément ressentie par l'enfant? N'est-ce pas quelque chose de cette honte qui est entraperçu dans la scène du dimanche de juin que les parents s'empressent de lui faire oublier faisant « comme si l'événement n'avait pas eu lieu »? Dans *Du bon usage de la honte*, Serge Tisseron avance l'hypothèse qu'à la honte des origines sociales et à celle de la scène de folie de juin s'ajoute chez Ernaux — ce dont, en effet, peut aussi témoigner cette scène — le secret douloureux et honteux d'un désir incestueux, celui d'assister « à une tentative de meurtre de son parent de sexe opposé sur son rival » (Serge Tisseron, *Du bon usage de la honte*, Paris, Éd. Ramsay, 1998, p. 55-56). Si la honte indicible, ici, peut être celle d'une réalisation incestueuse, il me semble que s'y ajoute encore, donc, la honte d'un acte dénié, acte à la fois meurtrier et amoureux enfoui dans la mémoire familiale et qui concerne, telle que l'illustre cette scène, non pas l'enfant lui-même, mais ses parents.

³³ Sophie de Mijolla-Mellor, *Le besoin de savoir*, *op. cit.*, p. 94.

Rêve ce matin, qui m'éveille. Se passe dans la cave d'Yvetot : une fille essaie d'avoir des rapports sexuels avec moi, que je refuse (est-ce la petite amie de David? [un de ses deux fils] ou la mère de celle-ci, dont nous avons parlé hier?). Plus tard, seule, dans ce même endroit, je me masturbe. C'est dans cette cave que, en juin 52, et à cet endroit précis, en face de la porte de séparation avec la pièce suivante, mon père a entraîné ma mère pour la tuer. (SP, p. 163)

Si Annie Ernaux écrit ne s'être jamais relevée du lit où elle vécut la force et la stupeur de l'événement sexuel, elle n'est jamais remontée non plus de cette cave, ce lieu à la fois de terreur mortelle et d'une jouissance qui est à la source même chez elle, nous le verrons, du mouvement du « plaisir de pensée ».

2.2.3 « Et la nuit » : un souvenir d'enfance de Michel Leiris

« L'*autre* nuit est toujours l'autre, et celui qui l'entend devient l'autre, celui qui s'en rapproche s'éloigne de soi, n'est plus celui qui s'en rapproche, mais celui qui s'en détourne, qui va de-ci, de-là. Celui qui, entré dans la première nuit, intrépidement cherche à aller vers son intimité la plus profonde, vers l'essentiel, à un certain moment, entend l'*autre* nuit, s'entend lui-même, entend l'écho éternellement répercuté de sa propre démarche, démarche vers le silence, mais l'écho le lui renvoie comme l'immensité chuchotante, vers le vide, et le vide est maintenant une présence qui vient à sa rencontre. »

Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*

On retrouve, dans un souvenir d'enfance de Michel Leiris évoqué dans le chapitre de *Fourbis* intitulé « Mors », quelque chose de ce doute qui remet en question le dire parental, épisode qui ouvre une brèche dans le sol de l'évidence et qui jette l'enfant dans un inlassable questionnement solitaire et angoissant. À Viroflay — où on l'y emmena en vacances autour de quatre ou cinq ans —, lors d'une promenade avec les parents « à l'heure dite d'entre chien et loup », un bruit grêle, d'origine inconnue, fait irruption dans le silence de la nuit et suscite l'inquiétude de l'enfant. Or, rien, dans la réponse du père destinée à le rassurer sur les causes de ce bruit (rétrospectivement attribué à un insecte) ne vient pourtant l'expliquer :

[...] quel motif aurait bien pu le pousser à me parler d'une voiture au lieu de rapporter tout simplement à son origine réelle un bruit qui, pour ne pas m'inquiéter, devait seulement être *expliqué* et ne signifiait rien de plus alarmant si sa cause était élytres d'insecte et non pas véhicule? Ou bien cette réponse que mon père est censé m'avoir donnée, serait-ce que je l'ai modifiée ou encore accolée à des circonstances distinctes de celles où il a pu tenir effectivement un propos de ce genre? Il me semble pourtant que, si ma peur fut accrue, ce fut en raison même de cette phrase explicative et de ce qu'elle avait d'inadéquat, comme si j'avais déposé sa fausseté et pensé qu'elle n'était que pieux mensonge destiné à me *cacher* quelque chose que j'aurais pu, à bon droit, redouter. (*FOUR*, p. 24)

Ce qui se joue dans cette scène d'enfance me semble concerner l'émergence du spectre d'une altérité, l'intrusion « d'autre-que-soi », au sein du familier et de la permanence auparavant imperturbable de la même. Cette chose inconnue et étrangement inquiétante qui se manifeste à travers l'unicité de ce bruit provenant de l'extérieur fait entendre le murmure de « la chose sans nom qui est en nous et dont le flux nous menace » (*FOUR*, p. 26). Et cette chose sans nom qui menace l'intégrité narcissique n'est pas autre chose, justement, que la mort, cette inconnue, Elle, la chose, sans nom, ni visage. Michel Leiris fait appel à cette histoire dans la mesure ou plus que toute autre, note-t-il, elle peut lui permettre de déceler en quoi l'inquiétude que lui inspirait la nuit lui « paraît entretenir avec l'idée [qu'il a] de la mort une relation précise. » (*FOUR*, p. 26) Tout se passe comme si ce bruit étranger à soi qui, dans la nuit, apparaît comme une voix d'outre-tombe, introduit *en soi* un point de bascule qui précipite l'enfant à la lisière de l'autre monde, dans un entre-deux angoissant :

Que fait-il? Où va-t-il? Insecte, véhicule ou peu importe quoi, telle est la question que pose *l'isolé insolitement éveillé quand tout le reste est (ou paraît) endormi*. Nous ne savons rien de ce qu'il est au vrai et il n'existe pour nous que par l'intrusion de son bruit. Indifférente à tout, totalement extérieure à nous (sinon qu'elle se faufile à travers notre oreille), son activité se poursuit. Peut-être sa capacité, les circonstances aidant, de provoquer l'angoisse tient-elle, plus encore qu'à son caractère mystérieux, à cette simple persistance séparée, preuve formelle

que — de même que nous pouvons veiller quand d'autres sont endormis — quelque chose peut être vivant *sans* nous? (*FOUR*, p. 31)

La remémoration de cette expérience relatée dans « Mors » — « *Mors*, la mort, comme on l'apprendra quand on fera du latin » (*FOUR*, p. 32) — s'inscrit dans une quête qui consiste pour Leiris à tenter de découvrir le moment où s'est opéré ce qui aurait constitué pour lui sa « prise de conscience de la mort » : « ou, plus précisément, écrit-il, du fait que ma propre vie — cette vie que je ne peux pas croire soumise aux mêmes lois que celle des autres — ne saurait manquer de s'arrêter pile, en un radical écroulement. » (*FOUR*, p. 22) Cette « prise de conscience de la mort » est pour Leiris cet « événement capital » impossible à retrouver et qui, en cela, fait l'objet d'une interrogation sans cesse relancée. Elle est ce « défaut originel », ce « *rien* [qui] ne peut, par définition, être la matière d'aucune représentation si ce n'est illusoire » (*FOUR*, p. 22-23) Le spectre infigurable de la fin et celui de sa prise de conscience — l'événement introuvable *ad origine* — rejoint l'abîme des commencements, ce « où étais-je quand je n'étais pas né? » L'assertion « quelque chose peut être vivant *sans* nous » suppose en effet que quelque chose *a été et sera vivant sans nous*. La nuit à venir (ce sommeil sans fin) se perd certes dans le « il était une fois... » de la nuit originelle. Et rien, dans la parole du père, n'est venu couturer le choc narcissique qu'est la fêlure ouverte par ce sentiment étrangement inquiétant de néant, de béance où « après-vie » et « avant-vie » s'entrelacent soudainement en une même question impossible. De même, et à l'instar du « pieux mensonge » des parents qui lui camouflèrent longtemps, à lui et à ses frères, la véritable origine de sa sœur aînée Juliette (qui, en réalité, est une cousine germaine), il appert pour l'enfant que c'est également un savoir interdit sur la mort — et peut-être, en outre, sur ses propres origines secrètement nouées à la mort d'une sœur aînée —, « quelque chose qu'il aurait pu, à bon droit, redouter », que cachent les parents.

Il m'apparaît donc que l'interrogation infantile sur la mort constitue l'une des sources vives, chez Annie Ernaux et chez Michel Leiris, d'une pulsion d'investigation

dont la quête autobiographique serait un avatar. Le statut d'enfant de remplacement qui inaugure, chez ces deux auteurs, la trame autobiographique, est au coeur du désir de savoir et de la pulsion de recherche qui lui est liée.

Il y a lieu, par ailleurs, de s'interroger sur la spécificité de l'activité historisante et théorisante inhérente à l'écriture autobiographique dont la quête de sens répond à la maîtrise d'un signifiant resté a-sensé et à celle d'un « je » menacé d'effondrement. Si, tel que l'a montré Marthe Robert, le « roman familial » peut être reconnu comme modèle de la création romanesque, l'écartèlement qu'il instaure avec le dire parental et la mise en branle de la pulsion d'investigation qu'il suppose joue un rôle plus essentiel qu'on ne le croit, me semble-t-il, sur le destin de l'enquête autobiographique, ce récit des origines. Dans *Préhistoires de famille*, Alain de Mijolla confère toute l'importance et la richesse qui revient à cette question du roman familial dont la théorie psychanalytique ne s'est trop souvent attardée qu'à l'aspect anecdotique :

À un moment décisif de l'évolution de l'enfant, trois opérations mentales, le jugement, l'activité fantasmatique et l'exercice de la pulsion d'investigation, s'associent et se condensent pour donner naissance à une production nouvelle, scénario original dont on n'a sans doute pas assez souligné le caractère révolutionnaire parmi les créations de la psyché : le « roman familial ». [...] il représente avant tout une étape de l'histoire de la pensée dont on a moins étudié ce qu'elle déterminait au sein du sujet lui-même ou ce qu'elle traduisait de son évolution mentale, que les modifications qu'elle entraînait dans ses relations familiales effectives et imaginaires.³⁴

Or, quelque chose, dans les infinies variations sur la question des origines que constituent les œuvres autobiographiques d'Annie Ernaux et de Michel Leiris, relève de cette foisonnante activité fantasmatique d'élaboration, de construction, de déconstruction et de reconstruction propre au roman familial qui consiste à la fois à se distancier et à s'inscrire au cœur d'une histoire et d'une préhistoire familiale dans un

³⁴ Alain de Mijolla, *Préhistoires de famille*, op. cit., p. 89-90.

mouvement qui oscille entre l'amour et la haine, entre la reconnaissance et le rejet, de même qu'entre le don et la dette. Se joue, au cœur du roman familial, un processus de défense qui vise à tenter de maîtriser « l'impensable univers qui préexistait au sujet³⁵ ». Les autobiographies d'Ernaux et de Leiris, qui parlent de l'origine et de la mort, tentent d'exorciser cette angoisse existentielle du vide — qui nous précède et, de même, qui nous suivra — ressentie notamment lors des expériences infantiles évoquées.

2.3 Dissection scripturaire : ouvrir le corps de mémoire

« **Organes** — ogres de l'âme, dans les gorges du corps. »

Michel Leiris, *Mots sans mémoire*

L'entreprise scripturaire d'Annie Ernaux et celle de Michel Leiris se présentent à de multiples égards sous la forme d'un corps qu'il s'agit d'ouvrir afin de percer à jour ce qui demeure caché. Le désir de savoir, dans ces œuvres autobiographiques, va jusque-là qui consiste fantasmatiquement à transpercer la frontière du corps-psyché pour pénétrer au cœur d'une « intra-nudité³⁶ ». La remontée vers l'origine, tournée vers l'intérieur, suppose une telle quête qui relève d'une « *archéologie du dedans*³⁷ », seul moyen, peut-être, de conduire au secret du secret de l'être, « à la cavité toute nue de notre espace mental » (*BIF*, p. 87), écrit Michel Leiris.

Dans la préface de l'entretien d'Annie Ernaux avec Frédéric-Yves Jeannet intitulé *L'écriture comme un couteau*, un souvenir d'enfance auquel l'écrivaine fait appel

³⁵ *Ibid.*, p. 100.

³⁶ Cette formule est tirée du livre de Jean Brun, *La nudité humaine*, Québec, Éd. du Beffroi, 1987.

³⁷ J'emprunte ce terme à Madeleine Gagnon qui qualifie ainsi l'écriture qu'elle pratique, laquelle se veut la « traduction d'une quête intérieure du monument corporel gravé de lettres (de tatouages), en partie effacées mais tout de même présentes [...] ». Voir Madeleine Gagnon, « La guerre ou la mort dans le désir », in *Spirale*, dossier « La guerre du monde », mai-juin 2003, no 190, p. 10.

dans la mesure où il est susceptible de dévoiler l'irréalité d'une « expérience d'écriture somme toute immontrable » (p. 14), m'apparaît pouvoir constituer la métaphore même, chez Ernaux tout comme chez Leiris, de la création d'un corps écrit — ou « boîtier d'écriture³⁸ » —, corps livré, sur la scène de l'écriture, à une dissection scripturaire :

C'est juste après la guerre, à Lillebonne. J'ai quatre ans et demi environ. J'assiste pour la première fois à une représentation théâtrale, avec mes parents. [...] On apporte une grande boîte sur la scène. On y enferme hermétiquement une femme. Des hommes se mettent à transpercer la boîte de part en part avec de longues piques. Cela dure interminablement. Le temps d'effroi dans l'enfance n'a pas de fin. Au bout du compte, la femme ressort de la boîte, intacte. (*EC*, p. 14)

Cette image indélébile venue du fond de l'enfance, convoquée pour ouvrir la présente réflexion, a l'heur en effet de traduire ce qu'il en est de l'entreprise d'écriture d'autobiographes qui, à même ce fascinant boîtier, et devant les spectateurs-témoins qui assisteront à la représentation, s'emploient à couper et à transpercer — dans un geste où la réalité du danger encouru s'entremêle à un nécessaire effet de leurre et de faux-semblant qui fait aussi et indéniablement partie du jeu — ce corps écrit, ce corps de mémoire à ouvrir.

2.3.1 Le couteau de l'écriture

Sa vie durant Michel Leiris a attendu du langage qu'il soit un instrument, quasi chirurgical, qui puisse le faire entrer au creux des entrailles — l'étymologie latine du mot « entrailles », *intra lia*, signifie « ce qui est à l'intérieur » —, au cœur de ce qui se trouve enfoui dans les gorges du corps et de l'âme. En ce sens, l'écriture leirisienne participe pleinement du tranchant de la lame du couteau évoqué par Annie Ernaux.

³⁸ Comme l'a suggéré Simon Harel à propos de l'écriture leirisienne : « Michel Leiris aura tenté de se créer un habitat intime : forme à la fois protectrice et menaçante d'un corps métamorphosé par la rencontre de la Lettre. De façon littérale, l'écriture aura été la création d'un fragile boîtier : corps de mots, alphabet égrené, puis chanté, matrice d'un sens à venir. » Voir *Un boîtier d'écriture. Les lieux dits de Michel Leiris*, op. cit., p. 8.

Il importe d'abord de savoir que pour Michel Leiris, les mots, en soi cryptographiques, cachent forcément sous leur vêtue que constitue leur sens commun et apparent une signification secrète qui, tout entière, — à la suite même de l'apprentissage de la lecture — reste à déceler. Dans le chapitre « Alphabet » de *Biffures*, Leiris parle ainsi de la nature quasi hiéroglyphique qu'ont pour lui les caractères alphabétiques :

L'on dirait que les efforts que nous avons faits, tout enfants, pour nous assimiler ce code en ont marqué à jamais les diverses figures d'un mystère tel, qu'il nous est impossible d'admettre que, sachant lire, nous en ayons épuisé le contenu et que nous ne soyons plus fondés à en scruter, dans ses replis les plus secrets, la structure, en vue d'y découvrir la révélation que l'avènement à la capacité de *lire* nous faisait autrefois espérer.³⁹ (*BIF*, p. 44)

Biffures, ce premier tome de *La Règle du jeu*, peut à cet égard être lu de façon toute particulière comme un hymne au langage ou un chant célébrant le monde des mots « ouvert [à l'écrivain] de très bonne heure comme un livre émaillé de vérités premières » et avec lequel il écrit avoir, « sciemment ou non, lié un pacte » (*BIF*, p. 232), tel un Faust pactisant avec le monde des morts. Un halo de mysticisme, de religiosité, de ritualité et de sacré entoure chez Leiris le monde du langage qu'il traite « comme s'il était un moyen de révélation » (*BIF*, p. 52) et, même, de divination. Alors que l'écrivain se camoufle les yeux d'une main pour ne pas voir, de son autre main il ne cesse de secouer les lettres de l'alphabet comme autant de dés dans un cornet de cuir et de les jeter sur le papier en attendant de ces lettres-dés qu'elles dessinent la géométrie secrète, tracé noir sur fond blanc, de son destin. On peut penser également que l'ensemble des lettres-dés du jeu leirisien trace au bout du compte le cadre d'une sorte de miroir d'encre, miroir magique auquel est adressée la question du « qui suis-je ? ». Si ce n'est un pacte avec le diable, Michel Leiris a bel et bien conclu

³⁹ Si les lettres de l'alphabet faisaient miroiter pour le jeune Leiris la promesse d'une révélation, l'absorption des pâtes alimentaires en forme d'alphabets lui apparaissait comme l'incorporation même de l'imagerie secrète des mots et du langage.

un pacte avec le lecteur — avec cet Autre inconnu, imaginaire et imaginé — en se livrant à lui, dénudé, de même qu'en donnant son âme aux mots dans l'espoir qu'ils forment un oracle de la bouche duquel puisse un jour jaillir cette fameuse règle du « je », cette quête de vérité proclamée au commencement du jeu autobiographique. Si ce n'est un pacte avec le diable, en effet, c'est bien en tout cas avec Perséphone, reine des enfers, que pactise également Leiris, comme s'il s'agissait, au-delà du moyen de divination offert par les lettres-dés, d'entrer directement en communication, sinon en communion, avec cette déité souterraine qui hante les pages de *Biffures* et de l'ensemble de *La Règle du jeu*.

C'est principalement au moyen du jeu, d'un incessant jeu avec les mots que l'autobiographe, de même que le poète qu'a d'abord été Michel Leiris, tente d'accéder au secret qu'ils recèlent. Il s'agit de les brasser, de les secouer, ces lettres-dés, afin de les déshabiller de leur sens premier ou encore de les faire sortir de leur gangue — si ce n'est de leur gond —, comme une pierre précieuse à extirper. « Et cric! Et crac! » (*FOUR*, p. 181), telle est bien la formule, quasi magique, empruntée par Leiris aux conteurs hindous, cette formule proche du « Il était une fois... », qu'il convoque en introduction du dernier chapitre de *Fourbis*, comme s'il s'agissait effectivement de « lever le rideau », d'en faire craquer les coutures, et d'enjoindre au lecteur de traverser avec lui, par le biais de cette ouverture, de l'autre côté du miroir. *Faïlles* et *Fissure*, les titres de ces deux recueils de poésie, traduisent d'ailleurs cette idée d'espace intersticiel, de trou, de béance, de fosse, à travers lesquels le poète tente de pénétrer dans le secret du monde.

Chez Annie Ernaux, le processus de « dissection » scripturaire est différent. C'est au niveau de la phrase même que le travail de dissection apparaît le plus frappant. Dans l'entretien *L'écriture comme un couteau*, Frédéric-Yves Jeannet insiste sur cette « précision d'entomologue, qui va jusqu'aux confins de ce qu'il est accepté de dire, de ce qu'on dit ou ne dit pas. » : « J'aime ses phrases sans métaphores, sans *effets*,

leur silex affûtés qui tranchent dans le vif, écorchent⁴⁰ ». En ce sens, l'usage ernausien d'une « écriture comme un couteau » s'inscrit dans la lignée du projet d'une « littérature considérée comme une tauromachie » revendiqué par Michel Leiris et d'ailleurs convoqué dans cet entretien. La lame tranchante du couteau rejoint ici la corne acérée du taureau dans le cadre d'une règle du jeu — et du « je » — où la notion de risque et de dangerosité est inhérente à l'arène, et à la scène de l'écriture : « Et l'écriture, clinique dites-vous, que j'utilise, est partie intégrante de la recherche. Je la sens comme le couteau, l'arme presque, dont j'ai besoin » (EC, p. 36) Si le lyrisme de la prose leirisienne, faite d'emphase, de musicalité et de raffinement, s'oppose à la précision et au « blanchissage » de la phrase ernausienne coupée au couteau, reste chez ces deux auteurs une même volonté de se livrer, au moyen de ces longues piques que constitue l'assemblage des lettres et des mots, à cet acte clinique de description et de dissection de soi.

2.3.2 Main basse sur les rouages du vivant

À l'instar de la science et de la biologie qui tentent de percer les mystères qui, de tout temps, ont entouré « la *Fabrique de l'homme*⁴¹ », l'on retrouve, dans la démarche créatrice de Michel Leiris, ce laboratoire autobiographique, le fantasme d'un corps à démembrer et à réarticuler afin d'en pénétrer la mécanique. En témoignerait seul *Aurora*, ce récit onirique, le premier en date des récits de l'écrivain, qui met en scène la profondeur énigmatique du corps de l'héroïne Aurora, dont le nom même — tel le mot qui, dans le *Glossaire*, fait l'objet d'une désarticulation — se voit sans cesse décomposé, désarticulé et reconstitué : Eau-Rô-Râh, OR AUX RATS, Horrora, etc. Dans le même ordre d'idées que les propos avancés par Sophie de Mijolla-Mellor

⁴⁰ Frédéric-Yves Jeannet, *L'écriture comme un couteau*, op. cit., p. 8.

⁴¹ Je fais ici référence au titre de l'ouvrage de Pierre Legendre, *La Fabrique de l'homme occidental*, Mille et une nuits-ARTE, 1996.

dans *Le besoin de savoir*, Monette Vacquin rappelle dans *Main basse sur le vivant* que :

Là où le biologiste voyait la science avancer, le psychanalyste pouvait voir le fantasme s'accomplir. Freud avait montré que toute recherche scientifique ou artistique, toute création se fonde, dans le psychisme humain, sur la curiosité sexuelle, l'inlassable besoin de réponses aux mystères de l'origine. Ce pressant désir de savoir, il l'avait nommé "pulsion épistémophilique". Dans chaque découverte humaine, résonnait le lointain écho d'un "comment on fait?", "comment ça marche", "d'où je viens?", proféré par une voix enfantine.⁴²

Le passage suivant de *Biffures* relatif à l'idée d'invention traduit ce désir de pénétrer « dans le secret des dieux » afin de faire main basse, effectivement, sur l'énigme des rouages de la nature et du vivant :

[...] parmi les objets extérieurs dont j'avais l'expérience directe ou que je découvrais dans les livres [...] ceux pour lesquels, à mesure que ma curiosité s'affirma, je marquai une prédilection sont bien souvent de ceux qui portent le beau nom "d'inventions" [...] en même temps qu'étant des inventions ils m'apparaissaient comme des morceaux de nature qu'il avait été loisible à l'homme de fabriquer au lieu de les recevoir tout faits, une magie ici entrant en jeu, mais une magie purement humaine dont je pourrais, travail et temps aidant, pénétrer un jour la technique, ce qui me ferait entrer dans le secret des dieux. Quand j'aurais démonté le mécanisme de ces inventions [...] j'aurais, en effet, compris les rouages de la nature, car il n'y avait aucune raison de supposer que la compréhension du tout me serait refusée quand j'aurais accédé à celle de certaines des parties. (*BIF*, p. 112-113)

L'image du gramophone, cet instrument dont le mécanisme est longuement décrit dans le chapitre « Perséphone » de *Biffures*, est parfaitement éloquente à cet égard. C'est avec passion qu'enfant, Michel Leiris, en anatomiste, se livrait à l'observation microscopique de chacune des parties de cet objet qui lui était si mystérieux, « quasi miraculeux » (*BIF*, p. 95) et dont la mécanique est assimilée sous maints aspects au corps même ou en tout cas à une sorte d'organisme vivant :

⁴² Monette Vacquin, *Main basse sur les vivants*, Paris, Éd. Fayard, 1999, p. 36.

La gorge : organe naturel de la parole, comme cet objet fabriqué — le pavillon d'un phonographe — est le reproducteur des voix humaines et des sons; la lnette : languette musculeuse à laquelle il m'est encore maintenant bien difficile de songer sans que viennent s'y accoler les deux petits personnages que je situais autrefois au fond du pavillon de phonographe, ne pouvant concevoir ce dernier autrement qu'habité par un principe animé. [...] Abstraction faite de cette paire d'homoncules supposés — modelages si fins créés par ma pensée — la pièce la plus délicate parmi celles dont se composait l'appareil était, évidemment, le diaphragme. Le nom même de cette pièce — cœur ou cerveau du gramophone — n'a pas cessé de me la désigner pour fragile au plus haut point et susceptible, plus que toute autre, de se briser en morceaux. (*BIF*, p. 98-99.)

Cet objet fabriqué qu'est le gramophone s'apparente ainsi pour Leiris à la « machinerie » humaine, ce « machin » qu'il faudrait démembrer, disséquer et briser en morceaux pour enfin en connaître le cœur, le cerveau ou la voix, cette voix souterraine — celle, peut-être, de Perséphone? — dont Leiris imagine qu'elle se terre au creux de la gorge, du diaphragme, des organes, des tripes et des entrailles sous la forme de petits personnages qui semblent l'inviter, à travers ces replis internes de l'être, dans ces membranes fragiles et vibrantes, à la découverte de cette « archéologie du dedans ».

Précisons seulement que c'est ce même fantasme de morcellement que nous retrouvons chez Annie Ernaux, dans le jeu enfantin rapporté dans *Une femme gelée* lorsque la narratrice, petite fille, ne pouvait s'empêcher de démembrer, de couper et d'ouvrir le corps de ses poupées qui, les unes après les autres, se succédèrent, « perdues, abîmées et obstinément renouvelées » :

Ça commençait toujours par les cheveux, nattes, papillotes, lavage. Coupe. L'engrenage fatal. A cause de cette tête déchue, pauvre nénette dépoilée, je me crois tout permis, je la lance pour la voir retomber dans des postures ridicules, jupes troussées, je la fais tourner par un bras autour de l'élastique qui lui traverse le buste. Manchote en moins de deux. Alors je peux commettre le dernier sacrilège, extirper du ventre l'espèce de salière qui continue à couiner maman quand je la retourne. (p. 35-36)

Chez Leiris, le « comment ça marche? », « comment s'est fait? » s'allie bel et bien au « d'où je viens? », ce *Qu'est-ce que?* qui signe la question des origines et qui sous-tend, comme nous l'avons vu à travers l'œuvre d'Annie Ernaux, l'énigme du sexuel et de la mort. Dans *L'âge d'homme*, le souvenir du questionnement sur la sexualité et sur l'énigme de la naissance, est étroitement relié par Leiris au mystère qui, pour lui, a entouré « le mécanisme de la descente des jouets de Noël à travers la cheminée. » (*AH*, p. 35) En ce sens, l'objet de l'écrivain qui s'acharne par ses écrits à tenter de découvrir le *mécanisme* d'une « règle du jeu » (qui puisse définir, expliquer et élucider l'ensemble de son « art poétique » et le révéler à lui-même « pour ce qu'il est au vrai ») relève certainement d'une même recherche, d'une même curiosité, du même besoin de réponses à ce qui s'obstine à rester inconnu, illisible, innommé. Je pense, à cet égard, à ce que Leiris note dans *Biffures* à propos d'un rêve récurrent fait dans son enfance quant à la recherche d'un objet connu mais introuvable, objet qui, dans ses rêves, prend la forme d'un disque de phonographe, disque « absolument merveilleux [qu'il se] rappelle avoir entendu sans [qu'il] puisse toutefois parvenir à le découvrir dans un monceau d'autres disques » (*BIF*, p. 255). Ce rêve, dont Leiris observe qu'il s'agit d'un rêve de pur désir, traduit sans doute cette pulsion épistémophilique issue du « savoir d'un savoir insu » ou encore interdit. Il semble que là, chez Leiris, la question des origines s'entrelace bien à un interdit de savoir lié à des secrets familiaux. C'est ce que révèle le passage suivant dans lequel il est question de son frère « ami », de quatre ans son aîné, qui eut accès plus tôt que lui au « plaisir de pénétrer, par dévoilements successifs, dans la réalité des choses » (*FOUR*, p. 102), celles des grands mystères qui s'offrent à l'enfant :

[...] il avait pénétré également un petit secret de famille et découvert, sans en rien dire non plus, que la personne qu'on nous faisait traiter de « sœur » — afin qu'il soit bien entendu qu'elle avait les mêmes droits que nous à l'affection de nos parents — n'était en réalité qu'une cousine germaine élevée avec nous; enfin, il fut plus tôt que moi éclairé sur une part de l'énigme sexuelle et en possession de ce premier degré de science qui consiste à savoir que le nouveau-né s'est formé

dans le ventre de la mère et que c'est à cause de cela que nous avons un nombril. (*FOUR*, p. 102)

De même que le frère de Michel Leiris ne lui dévoile alors rien lorsqu'il apprend que « le bonhomme Noël n'est qu'une fiction », et ce, malgré la complicité des deux frères, ce frère ne trahit aucunement cette autre fiction, celle-là familiale, qui fait de leur cousine une sœur. Au-delà de l'énigme sexuelle, il apparaît ainsi, dans ce questionnement sur les origines, que quelque chose demeure tabou — ou plutôt, *se doit* de demeurer tabou — qui concerne un secret lié aux circonstances qui entourent la question de la naissance. Nous le verrons un peu plus loin, plus que le secret en tant que tel ou que l'objet qui justifie et motive le secret, il y a, chez Leiris, un fantasme qui traverse son œuvre et qui a trait à cette *idée de secret* (ou de vide, de trou, d'innommé, etc.) qui, chez lui, constitue une sorte de paroi imaginaire, imaginée, qui recouvre la question des origines.

2.3.3 La pulsion d'exhumer : extraire l'objet-origine

Alors que la métaphore archéologique relève surtout de l'allégorie et du mythe dans l'œuvre de Michel Leiris, elle se présente plutôt sous une forme matérielle dans celle d'Annie Ernaux. Ce que nous appellerons, suivant ce qu'en a proposé Sophie de Mijolla-Mellor dans *Le besoin de savoir*, la « pulsion d'exhumer⁴³ », trouve une puissance d'évocation singulière dans l'œuvre d'Ernaux. On le constatera d'emblée à la lecture du passage suivant, tiré de *Ce qu'ils disent ou rien*, dans lequel la narratrice se remémore cette image de l'enfance que fait naître chez elle la déception de n'avoir pas vu la chatte morte déjà enterrée avec ses chatons à l'intérieur d'elle :

J'ai revu les petits chats que mon père enfouissait tout noirs et chauds pendant qu'elle piaulait dans la maison, enfermée. Je les ai ressortis un jour rue Césarine, ils étaient hérissés de terre. J'ai été heureuse cinq minutes, puis il est arrivé, il m'a giflée si fort que j'ai boulé en jetant les petits chats. Il les avait ramassés

⁴³ Sophie de Mijolla-Mellor, *Le besoin de savoir*, op. cit., p. 198 et al.

comme des trognons de chou, renfoncés en tapant la terre avec ses pieds, leurs yeux ne s'ouvriraient jamais. Toute la soirée, ils avaient été en rogne contre moi, que j'étais cinglée, je te ferai punir par la maîtresse tu verras. Je n'ai pas encore compris. (p. 152)

Similaire au sacrilège que constitue l'éventrement des poupées, cet acte qui apparaît morbide aux parents traduit un criant désir de savoir sur la mort. Quelle autre image que celle-ci pourrait en effet mieux traduire le besoin de *voir* ce qu'il est interdit de voir, de connaître ce qu'il est interdit de savoir? Il me semble pouvoir lire dans ce souvenir d'enfance quelque chose d'inaugural quant à la découverte, incompréhensible, que la joie de la découverte, justement — laquelle, chez Ernaux, se présente généralement sous la forme d'une profanation ou en tout cas, d'une *trahison* — suppose un prix à payer, ce dont témoigne suffisamment chez elle l'acte d'écrire. N'est-ce pas la poursuite de cette investigation qui consiste à exhumer, à *déterrer* ce que nous supposons être un objet-vestige, et ce, à l'encontre de l'interdiction parentale, que représente l'entreprise d'écriture ernausienne? Naître après la mort d'un autre enfant — et, appelé à le réincarner, se trouver ainsi dans une position d'enfant posthume — ne peut-il pas destiner un sujet à se trouver fixé à un tel travail de recherche et de désenfouissement d'un objet-vestige, figure de l'objet-origine qui, précisément, est « post-humus », c'est-à-dire *sous la terre*? Ne s'agit-il pas de déterrer ce qui, d'un refoulé originaire, gît à l'intérieur du sujet enfant de remplacement comme un « cadavre exquis », pour reprendre la métaphore utilisée par Maria Torok?

Toute l'importance de la question de l'avortement chez Annie Ernaux me semble valider cette hypothèse. N'est-ce pas sous la forme matérielle d'un enfant, qui plus est, d'un *enfant mort*, que se présente chez Ernaux l'objet-origine à exhumer? L'image de l'accouchement ne se confond-t-elle pas ici à celle de l'exhumation? Le désir de « [s]'extirper [s]es bouts d'humiliation du ventre » (*AV*, p. 182), de faire sortir hors de ce ventre un corps étranger mort à l'intérieur de soi — une chose « violacée », « pourrie » (*AV*, p. 11) — « crevé » par le truchement de l'avorteuse,

n'est pas si éloigné en effet du geste de retirer ce qui se trouve enfoui dans la terre où gisent les morts. N'est-ce pas dans les « entrailles de la terre », dans ce royaume souterrain de Perséphone, pour reprendre une métaphore leirisienne, que se trouve sa sœur aînée de la mort de laquelle elle tire sa naissance⁴⁴? Nous aurons l'occasion de voir dans un chapitre ultérieur que c'est bel et bien à la question des origines qu'Ernaux relie cet avortement. La sonde que l'avorteuse introduira dans le col de l'utérus afin de provoquer l'accouchement, ce spéculum si souvent évoqué dans *Les armoires vides* et dans *L'événement* apparaît à cet égard comme un instrument clé permettant de fouiller, d'explorer, de *sonder* les racines de ce territoire d'origine difficilement accessible qu'est celui de la naissance, lequel, chez Ernaux, se noue à celui de la mort. Il en est de même du cathéter minutieusement décrit dans *L'usage de la photo*, cet objet porté durant un an et demi comme un « bijou incrusté sous la peau » et servant, lors des chimiothérapies destinées à combattre un cancer du sein avec lequel Ernaux a été aux prises, à introduire dans le corps « les substances qui détruisent les cellules malignes. » (p. 18)

L'usage de la photo, qui donne à voir ce qui est immontrable — d'un corps en lutte contre la mort et, aussi, de la rencontre amoureuse dont il ne reste sur les photos que les vêtements dispersés pêle-mêle sur le sol, sorte de reliquats des corps disparus —, rend compte de la limite qui se pose à l'investigation « archéologique du dedans ». L'exposition des vêtements (des robes, peignoirs, châles, soutiens-gorge et autres pièces vestimentaire destinées à recouvrir et à embellir le corps) vise peut-être à voiler l'insoutenable réalité de la tumeur logée à l'intérieur du corps, ce corps qui, pendant des mois, n'a cessé, par le biais de mammographies, d'échographies, de radiographies et de tomographies, d'être investigué et, justement, *photographié* sous toutes ses coutures : « Je me rends compte maintenant que je n'ai vu ni voulu voir

⁴⁴ Maurice Porot note que l'on retrouve chez Van Gogh, enfant de remplacement célèbre, une véritable fascination pour les cadavres, les cimetières, bref, écrit-il, pour « les régions où se trouvait son aîné ». Voir *L'enfant de remplacement*, *op. cit.*, p. 22.

quoi que ce soit du *dedans*, de mon squelette et de mes organes. Je devais me demander à chaque examen ce qu'on allait trouver *de plus*. » (UP, p. 149)

La scène de l'écriture ernausienne donne à voir l'irréalité d'un corps dont une part, au-dedans, est mise à mal. Dans *Les armoires vides*, le tout premier livre d'Annie Ernaux, on retrouve une autre version, initiale, donc, de cette fameuse scène de théâtre évoquée au début de *L'écriture comme un couteau*. Et c'est à la question de l'avortement — au contexte d'une « vie crevée » au-dedans du ventre — qu'elle se trouve rattachée sans qu'aucun lien ne soit pourtant clairement établi :

La vie crevée au-dedans de moi, de mon ventre. Quand, comment. Je me raconte. Je n'ai pas encore trouvé.

C'était à la kermesse, on avait vu une scène de théâtre, on y avait posé une grosse boîte d'argent. J'étais contre mon père et ma mère. Une femme avait dansé, souri, hop, elle s'était fourrée dans la boîte. Des hommes avaient fermé le couvercle et s'étaient mis à crever le carton à coups de sabre, une vraie pelote d'épingles. Je n'arrive pas à me rappeler si on l'a vue sortir. Des couteaux qui s'entrechoquent, droit sur le ventre, de biais dans les reins, toutes les pointes rejointes au-dessus des poils. J'avais peur en revenant rue Clopart, ils me serraient la main. "C'est des blagues tout ça, t'en fais pas..." (AV, p. 50)

La dangerosité de l'écriture considérée comme un couteau ne serait-elle pas constituée de cette part de risque qui consisterait à se trouver confronté, dans une sorte de face à face insoutenable, plus encore qu'au fœtus mort dont accouchera la narratrice-autobiographe, au corps mort de l'enfant qui hante la mémoire familiale? Du moins, ce n'est pas un pur effet du hasard si c'est précisément sur la nouvelle d'un fait divers relatif à une fillette dont le corps mort a été retrouvé que s'arrête la narratrice de *La honte* dans l'exploration des journaux⁴⁵ de juin 1952 à laquelle elle s'est livrée aux Archives de Rouen dans l'espoir de trouver quelque chose de la scène

⁴⁵ « Hier, je suis allée aux Archives de Rouen consulter *Paris-Normandie* de 1952 [...]. C'est une chose que je n'avais jamais osé faire non plus jusqu'ici, comme si j'allais *gagner malheur* de nouveau en ouvrant le journal de juin. En montant l'escalier, j'avais l'impression d'aller vers un rendez-vous effrayant. », LH., p. 33.

traumatique de ses douze ans, cette scène de dispute parentale vécue comme une scène de meurtre :

Je suis arrivée au numéro du samedi 14 - dimanche 15 juin. La une annonçait : "[...] Après 10 jours de recherches le corps de la petite Joëlle est retrouvé près de la maison de ses parents. Elle avait été précipitée dans une fosse d'aisances par une voisine qui a avoué son crime. "

Je n'ai pas eu envie de poursuivre plus avant la lecture des journaux. (*LH*, p. 37)

Pour reprendre autrement la question d'Ernaux concernant l'examen minutieux auquel son corps fut livré durant la chimiothérapie, que peut-elle trouver *de plus*? On peut penser, ainsi, que les restes imaginaires, imaginés, du corps de l'enfant mort sont partie intégrante du corps écrit — ou boîtier d'écriture, peut-être cercueil ou encore caveau — ce corps de mémoire familial à crever et à ouvrir sur la scène de l'écriture afin de l'investiguer et, peut-être, de l'exhumer du lieu limbique où il se trouve. À la pointe du couteau devenu pique ou pioche, ou encore à la pointe de la mine de plomb du crayon — laquelle « arme sur toute sa longueur et transperce de son plein le fût cellulaire du bois » (*BIF*, p. 108) —, il semble que ce soit à cet étrange travail archéologique du dedans auquel se livrent Annie Ernaux et Michel Leiris, bien qu'ils sachent qu'« il n'est pas si facile, même en plongeant, de se laver de la poussière des mots » (*BIF*, p. 107) et... des morts.

Le corps de l'enfant mort ne serait-il pas en effet l'ultime corps à disséquer, ce corps incorporel qui habite l'histoire familiale, pour percer le mystère de leur origine constituée des restes de cette enfant imaginaire? Il est tout à fait révélateur que, dans l'histoire de l'humanité, la dissection ait été très longtemps interdite⁴⁶, comme si, outre le tabou de la mort, l'ouverture des cadavres laissait présager l'accès même à un savoir supposé réservé à Dieu seul, celui des rouages de la fabrication de l'homme, de sa Création. Le corps imaginaire de l'enfant morte est peut-être ainsi l'impossible

⁴⁶ Interdite par les romains, puis par les chrétiens, la dissection fut pratiquée pour la première fois en 1315 et autorisée à Paris en 1576.

corps à disséquer, objet de tabou, que l'on peut croire réservé au royaume ténébreux et mortifère de Perséphone, cette autre figure imaginaire que Leiris, tirant très bien son épingle du jeu, tente de percer, en s'amusant à en désarticuler, démembrer et réarticuler le signifiant, tel le corps d'Aurora ou encore celui d'une poupée. On peut à cet égard imaginer Ernaux et Leiris dans la peau d'un Persée occupé, dans une tâche remplie de danger, à trancher la tête de la Méduse en se gardant bien, toutefois, de ne pas la regarder en face, sous peine d'en mourir. On peut de même les imaginer dans la peau d'un aruspice transperçant les gorges de ce corps pour en mettre à nu les entrailles afin d'en déchiffrer l'énigme, tel le maniement oraculaire de lettres devenues dés, cet antique instrument divinatoire. Ce corps informe apparaît peut-être sous les traits de cet « ogre de l'âme, dans les gorges du corps », ou d'un personnage de contes de fées ayant vécu au temps ancien du « Il était une fois... » ou encore d'un monstre à l'aspect effrayant qui n'a de cesse de se faire entendre, telle une voix de Perséphone qui chanterait pour l'éternité un requiem accompagné d'une musique d'orgue.

CHAPITRE III

UNE ÉCRITURE DU RÉSIDUEL

« Je rêvai d'un lieu utopique où poursuivre dans le recueillement ma réflexion — je suis sociologue et je travaille sur une question posée par le Comité National de la Recherche scientifique : la pollution a-t-elle en nous son origine, ou hors de nous? [...] Un jour, je perdis ma mère. Je n'étais pas entré dans un cimetière depuis la mort de mon père, j'avais alors dix ans. Le site fut, pour mes yeux d'adulte, une révélation. [...] Je compris qu'un tel lieu m'était destiné. [...] Cette pensée [qu'hors des cimetières, par une curieuse contradiction, les vivants s'ingénient à courir après la mort] mit fin à mon deuil et me décida à m'installer, les jours suivants, dans le caveau de famille, pour écrire. »

Didier Anzieu, « La mort en ce cimetière », in *Contes à rebours*

Si, comme le suppose Daniel Sibony, « l'écriture littéraire "reprend" toujours un trauma qu'elle tente d'élaborer, un trauma qui touche une perte d'identité¹ », chez Michel Leiris et chez Annie Ernaux, il semble que ce soit un trauma lié à un impossible deuil que « reprend » leur écriture. Au deuil de l'origine, à celui, toujours déjà présent dans toute écriture autobiographique, de leur propre mort à venir, et à l'énigmatique, étrange et étranger deuil blanc d'une mort d'enfant, reliquat de leur histoire personnelle, s'emboîte pour les écrivains enfants de remplacement que sont Leiris et Ernaux l'impossible deuil de soi, d'une identité avortée, non investie pour elle-même. « Peut-on faire le deuil de cela même dont on est censé présentifier le

¹ Daniel Sibony, « Trauma, symptôme et création », in *Les carnets de psychanalyse*, dossier « Traumatisme et violence », no 12, 2002, p. 35.

sauvetage?² », cette interrogation de Janine Altounian à propos des survivants — et de leurs descendants — d'un trauma collectif, en l'occurrence celui du génocide arménien, peut être reprise de façon littérale dans ce contexte-ci. Comment en effet, pour ceux qui sont appelés à la vie au nom de la mort — au *non* à la mort — d'un autre enfant, cet événement vécu comme une violence intolérable, faire le deuil de cela dont, par leur existence même, ils présentent? Comment faire le deuil de l'objet perdu parental pour ceux qui ont été, à l'origine, investis comme objet de deuil? Ces enfants du deuil n'incarnent-ils pas ce qui reste d'une autre vie disparue? C'est la violence de la mort dans la vie employée pour contrer la mort qu'ils incarnent aussi.

Ce serait à partir de ces vestiges mystérieux parce qu'informes, de ce que Michel Leiris nomme de « vivantes cendres, innommées », ou ce « résidu d'une douleur », selon la formule d'Annie Ernaux, douleur à la fois étrangère à soi et intime, faite de mort et de deuil, que prendrait corps leur écriture. Dans les pages qui vont suivre, nous examinerons ainsi les formes et les figures d'une écriture qui, de façon différente chez chacun des auteurs étudiés, s'emploie à reconstituer un objet-origine *à partir de son absence*. L'image du caveau de famille, représentée dans le conte de Didier Anzieu — ce chercheur dont l'histoire familiale est dominée par la répétition de morts d'enfants et par celle du destin de remplaçant des enfants subséquents — et évoquée pour ouvrir ce chapitre, m'apparaît tout indiquée pour penser le lieu où s'origine, chez Leiris et Ernaux, l'édifice littéraire, de même que le travail créateur.

² Janine Altounian, *La survivance. Traduire le trauma collectif*, Paris, Éd. Dunod, 2000, p. 41.

3.1 L'écriture-canon leirisienne : écrire à partir de « vivantes cendres, innommées »

« La lettre est faite de cendres. Le corps de la lettre est comme l'enfant étendu dans son tombeau : ses parents sont arrivés trop tard, la cérémonie est terminée, le cercueil glisse au fond de la terre noire, et ce qui reste est à recomposer... »

Martine Delvaux, lettre à Catherine Mavrikakis, *Ventriloquies*

« Eloge funèbre, tombeau, mais tombeau vide, sépulture bâtie sur rien, *La Règle du jeu* est la longue reprise, en sa variante moderne, du vers de du Bellay : "Je remplis d'un beau nom ce grand espace vide." Il ne s'agit pas de remplacer l'objet disparu mais de s'appuyer sur la perte, sans consolation, et d'écrire, interminablement, l'expérience de ce que Leiris pare du beau nom de *lacune*. »

Nathalie Barberger, *Michel Leiris. L'écriture du deuil*

L'écriture leirisienne tente de circonscrire sans jamais arriver à l'éclairer le lieu d'une blessure narcissique archaïque, innommable et inaccessible : « Michel Leiris ne cache pas qu'aux origines de son histoire se sont creusés un vide, une absence qu'il ne parvient pas lui-même à identifier.³ » L'autobiographie, chez Michel Leiris, est travaillée et saisie, telle est notre hypothèse, par la survivance d'un deuil qui ne se sait pas. Que l'écriture leirisienne s'articule autour d'un manque, d'un vide, d'un secret, d'un deuil, les critiques de cette œuvre en conviennent tous. Nathalie Barberger, dans son étude justement intitulée *Michel Leiris. L'écriture du deuil*, y consacre, de façon extrêmement pertinente, une large part⁴. Lier ce vide, cette absence d'origine inconnue à une mort d'enfant qui habite l'histoire familiale du sujet autobiographe, à cet imperceptible deuil qui ne se sait pas puisqu'il n'appartient pas en propre à

³ Aliette Armel, *Michel Leiris*, op. cit., p. 20.

⁴ Les chapitres « Le deuil de l'objet » et « L'attrait de la lacune » en témoignent. Voir Nathalie Barberger, *Michel Leiris. L'écriture du deuil*, Paris, Éd. Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 1998, 290 p.

l'enfant de remplacement, voilà qui reste ici, cependant, l'angle sous lequel nous explorerons cette question.

Ce serait, ainsi, à partir d'une crypte mortifère — ce « trou noir » mélancolique à la fois pôle d'attraction et de répulsion du travail créateur —, caveau familial où gît la blessure du deuil de la mère, que s'édifierait le projet autobiographique leirisien. Simon Harel a noté que chez Leiris « Le récit serait donc cet assemblage de signifiants qui permet de fuir une crypte mortifère. Le trou, auquel Leiris fait référence avec insistance, c'est d'abord cet affect dépressif qui fonde l'écriture.⁵ » Ce serait ce lieu même d'où surgit la source d'écriture — force motrice d'un vide *qui fait écrire* — que l'écrivain s'emploierait dans un même mouvement à fuir et à camoufler. Ce serait à même cet abîme que l'entreprise leirisienne se construirait, le recouvrant de son édification plus ou moins en porte-à-faux. Les propos suivants de Leiris énoncés dès *L'âge d'homme*, sur lesquels nous aurons à revenir à maintes reprises au cours de cette thèse, traduisent exactement ce vide au visage indiscernable sur lequel s'édifie pourtant l'ensemble de son projet d'écriture :

[...] pénétré que je suis de l'idée qu'une muse est nécessairement une morte, une inaccessible ou une absente, que l'édifice poétique — semblable à un canon qui n'est qu'un trou avec du bronze autour — ne saurait reposer que sur ce qu'on n'a pas, et qu'il ne peut, tout compte fait, s'agir d'écrire que pour combler un vide ou tout au moins situer, par rapport à la partie la plus lucide de nous-mêmes, le lieu où bée cet incommensurable abîme. (*AH*, p. 157)

Ce vide ou cet abîme incommensurable, donc illimité et informe, apparaît comme une métaphore de l'inélaborable de la mort qui, précisément, ne peut que se présenter sous la forme de cet informe qu'est un trou. Le « trou » que le bronze de l'écriture leirisienne tente d'encercler, de mesurer, d'entourer représente aussi une trouée traumatique creusée par la déflagration de la mort. La figure du canon, cette pièce d'artillerie qui sert à lancer des projectiles, cet objet cylindrique rempli de matières

⁵ Simon Harel, *L'écriture réparatrice. Le défaut autobiographique (Leiris, Crevel, Artaud)*, Montréal, Éd. XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1994, p. 38.

explosives, n'est-elle pas toute choisie pour illustrer la charge d'une douleur cataclysmique liée à la forme vide d'une absence qu'il n'arrive pas à identifier? On peut penser que c'est la plaie béante de la blessure maternelle, celle d'un deuil d'enfant, que « l'écriture-canon » leirisienne cherche à circonscrire, à penser, à cicatiser ou à réparer, afin d'en contrer l'hémorragie. Ce trou viscéral est peut-être cette forteresse vide, ce sanctuaire inviolable, sacré et secret que le bronze de l'écriture leirisienne ne cesse d'entourer. Ne lui revient-il pas, en tant qu'enfant institué à la *place vide* « d'une morte, d'une inaccessible, d'une absente », de porter la charge — aussi lourde que peut l'être cette pièce d'artillerie qu'est un canon — d'un deuil maternel qui camoufle l'espace abyssal du trou de la mort? *Le Qu'est-ce que?* des origines, cet indicible dont il a été question, revêt dans l'œuvre de Leiris la forme/informe du trou, du vide, de la faille, de la fissure, de la fêlure, lesquels sont autant de « pré-textes » à l'émergence du travail d'écriture.

Si, tel qu'a pu le relever Pierre Fédida, « l'absent est toujours le destinataire de l'écrit. *Sa cause*⁶ », on peut imaginer que, chez Leiris, la muse qu'il convoque, laquelle apparaît très précisément sous les traits *d'une morte*, d'une inaccessible ou *d'une absente*, constitue la métaphore même du visage indiscernable de la *Morte*, de la sœur disparue, cette Madeleine — peut-être destinataire interne de l'écrit —, qui, dans toute l'œuvre de Michel Leiris, est celle qui reste innommée. *Vivantes cendres, innommées*⁷ (*HM*, p. 217-230), tel est le titre d'un recueil de poèmes de Leiris, indication dont on peut penser qu'elle marque l'adresse originelle du projet scripturaire et signe son lieu de naissance. L'enfant morte dont les restes imaginaires

⁶ Pierre Fédida, *L'absence*, Paris, Éd. Gallimard, 1978, p. 7.

⁷ Les poèmes regroupés sous ce titre, rédigés entre 1957 et 1958, ont été écrits à la suite de la tentative de suicide de Michel Leiris, en mai 1957, et concernent donc au premier chef cette plongée dans la mort que fut cet épisode où Leiris sombra momentanément dans un coma. C'est d'abord dans cette perspective que ce recueil de poèmes doit être lu, comme on le verra au cours du chapitre 5. Toutefois, on peut penser également que ces « vivantes cendres innommées » disent également quelque chose de la survivance d'une mort qui ne cesse de le hanter et qu'on peut relier à la figure fantomatique, et innommée, de Madeleine.

— ou les cendres toujours vivantes — continuent à hanter le roman familial de Michel Leiris, est bel et bien, selon moi, cette figure fantomatique qui, en écho, ne cesse de hanter l'œuvre autobiographique de l'écrivain et qui, parce qu'innommée, justement, y revêt forcément différents visages qui constituent autant de masques de substitution.

Pensons en tout premier lieu à la figure mythique de Perséphone, convoquée parmi les intertitres de *Biffures*, titre du chapitre qui précède immédiatement le fameux « Il était une fois... ». C'est en effet sous les auspices de Perséphone que Leiris, telle une fable, figure le point d'origine d'où est puisée la source d'écriture : « Perséphone, puits artésien planté dans l'épaisseur de la nature et révélant les secrets souterrains sous les espèces d'un jet roucoulant ou suraigu, serais-tu vraiment ce jaillissement, ô Perséphone! ou ne le deviendrais-tu qu'au hasard seul d'une métaphore? » (*BIF*, p. 138) Qui lit Michel Leiris constatera combien ce motif de l'acte créateur illustré sous les espèces d'un jet, d'un jaillissement ou encore d'une révélation, est inhérent à cette œuvre. L'on pourrait même dire que tout se passe comme si l'écrivain se faisait l'instrument médiumnique — objet de passation — à travers lequel émanerait l'écho d'une voix souterraine qu'il s'agirait de recueillir, d'enregistrer et d'inscrire, bref de *jeter* sur le papier. Il en est ainsi de l'écriture comme de cet instrument qu'est le gramophone, dont le mécanisme longuement décrit dans le chapitre « Perséphone » de *Biffures*, on l'a vu, consiste précisément à graver, ou encore à faire entendre, différentes vibrations sonores. De cette sorte d'instrument médiumnique qu'est le phonographe — avec son « *puits* central [que forme la partie appelée le pavillon] *qu'on savait* [écrit Leiris] *être en communication avec les ténèbres* du diaphragme.⁸ » (*BIF*, p. 97) —, ou encore, de façon métaphorique, le corps et l'esprit de l'écrivain, jaillit donc la voix de Perséphone, telle une voix venue d'outre-tombe.

⁸ C'est moi qui souligne.

Lorsque, à partir de 1922 — date à laquelle s'ouvre son journal —, Leiris commence à écrire de la poésie, ce dernier considère le poète comme un « simple catalyseur qui transforme en un langage accessible aux autres hommes ce qui vient d'ailleurs [...] ».⁹ Jean Roudaut explique que Leiris rejoint alors « la théorie romantique de l'inspiration [qui] tend à faire de l'écrivain un scribe et non un producteur [...]. L'artiste est en fraternité avec le médium : il assiste à l'éclosion de son œuvre [...]. En quelque sorte [...] il a été possédé [...] ».¹⁰ C'est le corps et l'esprit mêmes du poète qui, ici, se font objets de passation, de *révélation*. À travers cette conception magique de l'état du poète dans la création, nous retrouvons cette idée de « l'écrivain-gramophone », sorte d'instrumentiste médiumnique, ou encore ventriloque — « [...] le ventriloque, phonographe vivant qu'habitent d'innombrables voix humaines » (*FOUR*, p. 53) — qui enregistre, note et inscrit des mots sous la dictée d'une voix venue d'ailleurs, avec laquelle le poète croit être en communication, telle cette fameuse voix souterraine de Perséphone qui n'a de cesse de posséder, d'enchanter et d'ensorceler Michel Leiris.

Ainsi, la voix de l'écriture prend racine à même ce territoire sombre et infernal, figure de l'espace interne où bée l'abîme incommensurable du trou de la mort :

⁹ Aliette Armel, *Michel Leiris*, op. cit., p. 278.

¹⁰ Jean Roudaut, *Une ombre au tableau*, Rennes, Ubacs, 1988, p. 139-140. Ajoutons, ici, ce passage de *Fibrilles* : « quand, devenu jeune homme et ne sachant trop que faire de ma personne, j'ai souhaité être un poète [...] ce fut plutôt pour me hausser jusqu'au rang que j'assignais à celui qui use du langage comme une manière de pythie proférant ses oracles, qualité d'inspiré qui pour son bien comme pour son mal l'écarte de l'existence vulgaire et fait de lui une sorte de demi-dieu (ou quart de dieu) » (*FIB*, p. 248). Notons par ailleurs qu'une telle conception quasi mystique de l'acte créateur et de la création perçue comme un apport longtemps tenu caché, venu d'ailleurs et soudain *révélé*, a de tout temps été attachée à ce que Jean Guillaumin et Didier Anzieu ont nommé le saisissement créateur. Selon Anzieu, lors de cette toute première phase du travail créateur, ce qui devient une soudaine évidence pour la conscience est appréhendé par le créateur comme un contenu étranger au moi, contenu « externe » qu'il tente de saisir. Voir à ce sujet Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Éd. Gallimard, « NRF », coll. « Connaissance de l'inconscient », 1994; Jean Guillaumin, « La peau du Centaure, Le retournement projectif de l'intérieur du corps dans la création littéraire », in *Corps création : entre lettres et psychanalyse*, Paris, Éd. Presses Universitaires de Lyon, 1980.

[...] dans le mot “mort”, l’unique voyelle est *o*, dont le son se prolonge comme un frappement de cloche tintant d’un bout à l’autre d’une galerie couverte, tandis que le cercle par lequel cette voyelle est figurée bée en plein milieu du mot, comme l’entrée d’un tunnel, la bouche d’un égout ou l’orée de toute espèce de couloir souterrain qui peut se faire canal d’échos répercutés. (*BIF*, p. 47)

On peut ainsi imaginer que du *o* de la mort se répercute, dans l’œuvre leirisienne, l’écho d’une résonance sonore ancienne, celle des restes, ou de la survivance, d’une voix féminine qui, du lieu de la mort, se fait toujours entendre. C’est bien en effet sous la forme d’une « voix » qu’on peut aussi imaginer les restes innommés de l’enfant morte qui se répercutent telle une onde dans la mémoire familiale :

Est-ce du fond de toi,
du fond de moi,
du fond des temps
ou bien du fond des eaux
que je t’ai ramenée,
ondine? (*HM*, p. 220)

Ramener à la vie — peut-être du lieu des eaux ou de « l’*o* » —, ou à la surface de soi-même, cette figure féminine aux formes mouvantes et changeantes qu’est justement une ondine, consiste peut-être à tenter de prêter voix au reliquat ondoyant et fantomatique d’une figure morte-vivante enterrée au fond de soi, vivantes et vibrantes cendres innommées qu’il s’agirait de « ranimer » par le biais de la voix et du souffle de l’écriture, un peu à l’instar de la figure imaginaire de Cendrillon, jeune fille de neuf ans à qui Didier Anzieu prête corps et voix dans la nouvelle qui en porte le titre¹¹. Chez Leiris, l’écriture est cet « appareil » qui vise à ressusciter ce qui est lettre morte et, tel un gramophone, à capter et à faire entendre à nouveau les murmures des fantômes du passé : « Ici encore, m’attachant à revivifier des souvenirs — les dopant,

¹¹ Le narrateur de cette nouvelle recueille chez lui une jeune fille en haillons, inconnue, qui deviendra l’indispensable compagne avec qui il cohabitera. À la fin de la nouvelle, le narrateur dit : « Cendrillon, naturellement, n’a jamais existé que dans mon imagination. Mais à cette enfant imaginaire, je dois d’avoir survécu pendant ces dix dernières années. » Didier Anzieu, « Cendrillon », in *Contes à rebours*, op. cit., p. 56.

en quelque sorte, ou pratiquant sur eux quelque chose d'équivalent à cette respiration artificielle au moyen de laquelle on essaye de ranimer les noyés — je vois surtout palpiter certains mots, de tout cela parcelles qui m'apparaissent comme les plus vivantes [...] » (*BIF*, p. 60).

Tout se passe donc comme si, de la bouche même de l'écriture-canon leirisienne, à l'instar du son retentissant provenant de ce qu'on est en droit d'appeler la gorge d'une cloche — cet instrument qui, soulignons-le, est fait de bronze tel le revêtement qui encercle et borde le trou de ce qui constitue un canon — tintait sans cesse le glas de la mort, ou encore le *o* répercuté à l'infini de la voix souterraine de Perséphone.

La figure de Perséphone, en tant que symbole du puits d'origine d'où est tirée la source d'écriture, concerne de près tout ce qui a trait, chez Leiris, à la métaphore géologique. On sait combien le motif du minéralogique, auquel se rattache ce qui est de l'ordre du gouffre, du sous-sol, bref, de l'abyssal, est central dans l'œuvre de Leiris. En lien, donc, à cette chaîne isotope, l'image du volcan nous est apparue des plus significatives pour illustrer le mécanisme moteur attaché à la pulsion créatrice, chez Michel Leiris. Si cette image peut paraître relever d'un symbolisme évident, banal ou encore outrancier, il me semble au contraire qu'elle peut nous permettre ici de déployer une réflexion essentielle autour de ce que nous sommes en mesure de lire ou d'entendre de la mécanique pulsionnelle à l'œuvre dans l'écriture leirisienne. C'est d'un point de vue économique que nous recourons ainsi à cette métaphore qui traduit quelque chose, chez Leiris, de l'alliage, de l'alliance ou de l'ondolement et du mouvement des forces d'Eros et de Thanatos qui impulsent la création. Tel justement un canon, ou bien un canyon — proche de « crayon » —, le cratère qu'est la bouche d'un volcan, qui plus est d'un volcan sous-marin, est ce trou, cet abîme ou ce puits au fond duquel se tiennent des eaux dormantes, quoique bouillonnantes, constituées de matières solides et liquides susceptibles à tout moment d'être projetées à l'extérieur dans un jaillissement cataclysmique, à l'instar de la déflagration que produirait la

projection du boulet d'un canon. Or, tout se passe comme si l'écriture, chez Michel Leiris, puisait sa source à même de telles « eaux » à la fois stagnantes et explosives où gisent des laves magmatiques également constituées de cette autre matière que sont les cendres volcaniques. En d'autres termes, l'image de cette « poussée¹² » énergétique de matières résiduelles — notons que « magma » est un mot grec qui signifie bien « résidu » — projetées par un volcan évoque la force motrice antagoniste, celle de vie et de mort (en tant que poussée violente et « vivante » de matières « mortes », tel précisément ce résidu de matières organiques que sont les cendres), à l'œuvre dans le travail pulsionnel lié à l'écriture.

Nous retrouvons là l'idée du vide, du trou, de la mort, du résiduel comme force créatrice et énergie motrice à l'œuvre dans le mécanisme de l'écriture-canon leirisienne. Ce « résiduel » que sont les vivantes cendres, innommées, ces restes, agissent peut-être ainsi sous la forme d'une énergie souterraine faisant entendre l'écho d'ondes sismiques, sonores et potentiellement explosives, de même que ses mouvements de palpitation et de pulsation. Cette image d'une charge volcanique peut également illustrer la trouée traumatique creusée par la mort de l'enfant, ce trou d'un trauma qui hante le roman familial de Leiris. Le trauma est bien un « trop-plein de vide » devenu ce sanctuaire sacré et inviolable qui, pourtant, malgré son gel même — ou ces eaux dormantes —, agit en tant qu'espace secret d'écriture. C'est ce champ de fouille psychique, ce champ de dévastation creusé par la déflagration de la mort, qui est au cœur de l'objet d'investigation de l'écrivain, véritable « *archéologie du dedans* ».

¹² « Ce qu'il faut pour que mon vœu soit rempli, c'est qu'au départ quelque chose d'aussi secret qu'une douleur sourde me tracasse et tende à monter au jour — poussée nécessaire pour que soit dépassée l'action banale de raconter, exposer ou démontrer. Avant même de savoir de façon précise quelle sensation, quel sentiment ou quelle idée en est la source, me faire aussi persuasivement que je le puis le porte-parole de cette chose apparemment en mal d'être entendue [...] ». Michel Leiris, *À cor et à cri*, p. 89.

3.1.1 Reconstituer le vestige à partir de son absence

À Saint-Pierre de la Martinique, qui, jadis, fut détruite par l'éruption de la montagne Pelée et « où tout a repoussé, maisons comme végétation, sur les cendres et les laves » (*FOUR*, p. 47), Michel Leiris fut fasciné par la figure féminine, taillée à même la matière résiduelle du volcan, représentant *Saint-Pierre renaissant de ses ruines*. Cette statue de pierre noirâtre (laquelle, selon l'interprétation d'une vieille femme qu'il interrogea, « figurerait une jeune fille qui, atteinte par la nuée ardente, se serait jetée dans une pièce d'eau et, ainsi, serait "morte deux fois" car la combustion pure et simple aurait été suivie pour elle d'ébouillement » (*FOUR*, p. 48), située dans un jardin à proximité d'un musée consacré à la vulcanologie, indique, par sa présence, ce qui reste d'une ville anéantie sur laquelle une autre a été reconstruite. Car c'est bien du « lieu d'un grand désastre » à jamais infigurable sous ses ruines recouvertes d'une seconde existence qu'est issue cette œuvre sculpturale :

[...] la ville s'était rebâtie par dessus les vieilles pierres de ses murs de clôture où sont gravées çà et là, indicatrices de parcelles, d'anciennes marques de propriété : les noms de grandes familles blanches du cru, suivis de numéros renvoyant au cadastre; et de la catastrophe première ou de ce renouveau témoignait la présence solitaire de la sculpture de lave [...] (*FOUR*, p. 54)

Saint-Pierre renaissant de ses ruines m'apparaît ainsi figurer quelque chose de l'œuvre littéraire leirisienne construite à partir d'une catastrophe irreprésentable, immémoriale, « vivantes cendres, innommées » sur lesquelles elle prendrait appui. En ce sens, on peut véritablement parler, à propos de l'œuvre de Michel Leiris, d'une « esthétique de la ruine », tel que l'a avancé Simon Harel, « esthétique de la ruine qui ferait jouer la valeur commémorative de l'objet¹³ ». C'est avec raison que ce dernier relève à ce sujet l'intérêt passionné de Leiris pour les sculptures de Giacometti qui, aux yeux de l'autobiographe, revêtent l'allure d'objets archéologiques, « d'objets

¹³ Simon Harel, *L'écriture réparatrice*, op. cit., p. 58.

trouvés », sortes « [d']idoles ou [de] momies sorties d'un sable désespérément sec ou d'un terrain volcanique¹⁴ » :

Quelque chose des ruines de Pompéi et des peintures murales demeurées fraîches malgré le vent, l'orage, les cendres. Dans les trouvailles telles qu'en font les archéologues convergent l'antiquité millénaire et la rupture fulgurante du temps : dévoilement brusque d'une figure dont, à jamais, se totalise le long passé. Quant à ses propres trouvailles, il semble que Giacometti — commandant à ses mains comme à des ouvriers qui procèdent à des fouilles — voudrait les extraire de son cerveau, armées de pied en cap.¹⁵

Dans les sculptures de Giacometti, à l'instar de la « sculpture de lave » de Saint-Pierre de la Martinique, Michel Leiris voit émerger comme d'une matière résiduelle la présence réelle, projetée dans un espace en trois dimensions, d'une figure tirée du sol de l'oubli. Le bronze de l'écriture circonscrit un espace de fouille, tente de mouler ou de sculpter, pour la faire apparaître, la forme vide d'une disparition. Dans l'exemple suivant d'une « reconstitution du vestige à partir de son absence » donné par Sophie de Mijolla-Mellor au sujet, encore une fois, des ruines de Pompéi, quelque chose de l'écriture-canon leirisienne est entrevue :

Encore plus évident, bien sûr, est le cas de ces corps détruits à Pompéi qui ont laissé dans le sol des cavités correspondant à leurs formes. En remplissant ces cavités de plâtre, on a obtenu des moulages saisissants qui montrent la douleur de l'agonie de ces personnages. On a là un fascinant exemple d'une conservation par l'absence qui figure à la manière d'une forclusion, un « blanc », qu'il ne s'agit donc pas d'exhumer mais de reconstituer en prenant appui *uniquement sur les bordures*.¹⁶

À l'instar de ce que les archéologues appellent des *ghost sites*, toute l'écriture leirisienne signale la présence passée d'un objet disparu, à commencer par le corps même de l'autobiographe. On connaît l'intense désir de Leiris de faire de l'écrit un

¹⁴ Michel Leiris, *Pierres pour un Alberto Giacometti*, Paris, L'Échoppe, 1991, in *Brisées* (1966), Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio/essais », 1992, p. 173.

¹⁵ *Ibid.*, p. 174.

¹⁶ Sophie de Mijolla-Mellor, *Le besoin de savoir*, op. cit., p. 205.

habitable — sorte de seconde peau scripturaire, moulure ou vêtue du corps et du moi — qui conserverait la présence d'une absence. « *Les maisons vides* », ce titre que Leiris avait projeté de donner à un éventuel projet d'écriture, tel que nous l'apprend son *Journal*, traduit suffisamment l'importance, chez lui, d'une pensée de l'absence et de la disparition que signe l'écriture.

À travers l'empreinte somato-psychique que trace l'écriture-canon leirisienne — empreinte du corps-psyché du sujet écrivant et figure, aussi, comme l'a montré Simon Harel, d'une empreinte maternelle¹⁷ — surgit, à chaque page de l'œuvre, l'ombre de cet objet-vestige (figure première, peut-être, de la disparition) enseveli aux origines de l'histoire de l'autobiographe, chair morte que l'écriture laisse percer de son ossature. Telle l'empreinte de la Grädiva que, dans la nouvelle de Jensen, l'archéologue Norbert Hanold s' imagine représenter une jeune fille morte à Pompéi, et à l'instar de *Saint-Pierre renaissant de ses ruines* dont certains habitants de la ville reconstruite s'imaginent qu'elle figure une jeune fille qui, en se jetant dans un bassin d'eau bouillante, trouva une seconde mort, l'œuvre leirisienne porte certes en ces lignes l'empreinte d'une figure morte, figure dont on peut imaginer que, parmi ses différents visages, elle revêt les traits de celle qui, parmi les *anciens*, fut — à l'image de « l'ondine du bassin » (*FOUR*, p. 54) — trop tôt plongée dans l'o de la mort.

L'œuvre de Michel Leiris me semble en effet porteuse d'une mort toujours vivante, c'est-à-dire d'une chose morte qui serait conservée intacte. Quelques pages après l'évocation de la statue de lave aperçue dans le jardin attenant au musée de la vulcanologie à Saint-Pierre de la Martinique, dans ce même chapitre « Mors » de *Fourbis*, Michel Leiris fait le long récit d'un rêve dans lequel il dit avoir éprouvé, comme s'il eût été en présence de « *zombis* », « l'impression d'être en tête à tête avec un mort qui continuait à vivre » (*FOUR*, p. 56), rêve qu'il associe à la mort de son père, ainsi qu'à une rupture amoureuse :

¹⁷ Voir Simon Harel, « Le défaut autobiographique. L'empreinte maternelle du "récit de soi" »,

Dans le musée municipal d'une ville étrangère où je suis de passage, je découvre une salle où plusieurs corps humains sont assis, le dos au mur. Quelque brusque rupture organique a sans doute immobilisé là ces corps, collés au plancher par une sorte de glu émanée de leurs chairs et conservés intacts par une naturelle momification. Parvenu à une petite chambre située sous les combles, je vois une femme d'allure pauvre, probablement une veuve, qui s'est réfugiée là avec son petit garçon. Des miettes de pain traînent à terre. Elle fait chauffer son café, non loin d'un cadavre en blouse bleue tachée de plâtre qui doit être un vieux paysan mort auprès de son trésor. Je descends dans le jardin attenant au musée et j'y trouve d'autres cadavres assis sur de hauts fauteuils; des infirmières les font boire et manger, glissant des bassins de pierre sous eux pour y recueillir leurs excréments. Une coupure et c'est la nuit, dans le même jardin éclairé par des lampions [...]. J'y rencontre quelques-uns de mes amis, aux veines comme phosphorescentes, visibles à travers leurs vêtements, puis cette femme dont je m'étais séparé et dont — quand je fis ce rêve — j'étais tout à fait détaché après lui avoir été lié comme on peut l'être à qui vous a découvert l'amour dans sa brûlure corporelle. D'un geste de la main, elle me fait voir son cœur à nu comme sur une planche d'anatomie. (*FOUR*, p. 57)

Ces morts échappés de leurs tombeaux présentent, sous une forme matérielle, une étrange et inquiétante survivance de la mort, qui, à l'image de l'inaltérabilité des jeunes filles de pierre et de scories, ne cesse de fasciner Michel Leiris, promeneur solitaire d'un monde fantomatique. Recueillir la matière résiduelle du corps des morts, matière excrémentielle et gluante, et la transformer en énergie créatrice, élément de sublimation, matière de rêve et matière d'écriture, voilà qui symbolise un « travail du résiduel », ou « travail de la mort », à l'œuvre chez Michel Leiris. L'écriture-canon se ferait réceptacle, bassin de pierre, ou plutôt de bronze, d'un objet perdu incorporé et conservé vivant grâce à cette étrange momification. Le musée autobiographique se fait bien conservation de l'absence.

3.1.2 L'impossible exhumation du secret

L'écriture-canon leirisienne circonscrit donc le lieu béant d'un secret vertigineux autour duquel l'autobiographe reste toujours à l'extrême bord de la découverte. Parlant de *Fourbis*, Simone de Beauvoir a évoqué avec beaucoup de sensibilité et de justesse dans ses *Mémoires* cette sensation, à la lecture de Leiris, d'être amené au seuil d'un secret qui échappe à l'instant même où il semble être découvert :

Dans *Fourbis* de Leiris je retrouvai ce qui m'avait attachée dans *Bifur* : ces volutes de mots qui s'enroulent sur elles-mêmes et se déroulent à l'infini, forant les abîmes du passé et du cœur, et cependant scintillant au grand jour, renvoyant d'image en image à un secret qui s'évanouit au moment où il s'annonce, la quête n'ayant d'autre issue qu'elle-même dans le tournoiement de ses mille miroirs.¹⁸

Joëlle de Sermet a écrit, à propos de la démarche de Leiris, poète, que « la "découverte" [qui] approche l'énigme en lui laissant son intégrité, appelle au-devant de la scène un mystère opaque, tout environné de sa puissance d'interrogation.¹⁹ » Le désir, chez Leiris, d'exhumer un objet-origine, et d'atteindre à une découverte ou à une révélation, n'a de cesse de buter sur lui-même. En témoigne l'expérience d'une cure psychanalytique²⁰, entreprise quelques mois après sa rupture avec le surréalisme, qui lui donna nettement ce sentiment de s'être arrêté au seuil d'un savoir dont il espérait qu'il pourrait le révéler à lui-même et le faire accéder au mystère de l'origine. C'est ce qu'il confie à Élisabeth Roudinesco lors d'un entretien qu'il lui accorda en

¹⁸ Simone de Beauvoir, *La force des choses II*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio », 1963, p. 66.

¹⁹ Joëlle de Sermet, *Michel Leiris, poète surréaliste*, Éd. Presses Universitaires de France, coll. « PUF écrivains », 1997, p. 58.

²⁰ En octobre 1929, Michel Leiris commence une analyse avec Adrien Borel sur les conseils de Georges Bataille. Elle dure cinq ans, avec toutefois l'interruption de deux ans du voyage en Afrique noire. Dans l'entretien que Leiris a accordé à Élisabeth Roudinesco, il explique ainsi les motifs de son entrée en psychanalyse : « Mon analyse avec Borel commença en 1929. Je buvais beaucoup, j'avais un horrible complexe d'impuissance sexuelle, avec tendances masochistes, et des inhibitions d'écriture. » Voir Michel Leiris, entretien avec Élisabeth Roudinesco, « Une psychanalyse terminée », in *Magazine littéraire*, no 302, *op. cit.*, p. 46.

1982 : « Dans l'ensemble, je fus déçu par la cure : je voulais remonter jusqu'au traumatisme originel et je n'y suis pas parvenu.²¹ »

S'il y a pour Leiris déception d'être seulement resté à la lisière de « l'absolue révélation », l'écrivain, en 1934, parle par ailleurs dans son journal de son hostilité contre la psychanalyse qui, écrit-il, « [lui a] coupé tout ressort mythologique » : « impression que je suis puni d'avoir voulu savoir, d'avoir soulevé le voile d'Isis. » (*JOUR*, p. 284) Ce double mouvement paradoxal répond à la logique du voilement du dévoilement²² qui traverse de part en part la quête de sens de Michel Leiris.

À l'instar du rêve maintes fois relaté dans *La Règle du jeu*, « ce rêve de pur désir » qu'est la recherche d'un disque de phonographe, « disque absolument merveilleux » (*BIF*, p. 255) déjà tenu entre les mains, mais à jamais perdu, figure d'un objet introuvable et insaisissable, il appert que Michel Leiris est à la recherche d'un objet (ou d'une révélation tenue « sur le bout de la langue ») *qui ne revêt de sens que dans la mesure où il se dérobe*. Cette stratégie de l'évitement qui consiste à ne pas arriver au but pourtant ardemment souhaité — stratégie propre aux biffures et à l'idée de fourbi —, alimente et nourrit la recherche infinie de sens et sous-tend à la fois le désir et la peur de voir et de savoir. Philippe Lejeune a parlé de tressage afin d'illustrer cette stratégie en point de fuite propre à la technique de l'écriture leirisienne : « [...] espèce de travail de Pénélope, qui conjugue l'analyse avec une combinatoire obstinée : comme des mains qui prendraient une chevelure embroussaillée et dont les doigts agiles à la fois démêleraient cette broussaille et la retresseraient²³ ».

²¹ *Ibid.*

²² Cette question a fait l'objet d'un chapitre de notre mémoire de maîtrise consacré à la problématique vestimentaire dans l'œuvre de Leiris. « Le voilement du dévoilement » in Sylvie Boyer, *L'inscription vestimentaire comme support identitaire dans l'œuvre autobiographique de Michel Leiris*, Mémoire présenté en Études littéraires à l'UQAM, mai 1997, 118 p.

²³ Philippe Lejeune, *Lire Leiris : autobiographie et langage*, Paris, Éd. Klincksieck, 1975, p. 166. À propos de cette technique de l'écriture tressée définie par Lejeune et de la structure

Tout se passe comme si l'écorce constituée du bronze de l'écriture dont se trouve entouré l'édifice poétique, ou « volcanique », construit à même le « trou », le *o* de la mort, s'employait chez Leiris à la fois, dans un même mouvement oscillatoire, à découvrir et à couvrir une plaie béante, noyau traumatique que le jeu de l'écriture travaille sans cesse à habiller et à déshabiller, tel le ruban ornant le cou de l'Olympia de Manet — cette autre muse chère à Leiris —, qui, à la fois, voile *et* révèle la nudité de son corps diaphane, de même, peut-être, qu'une possible blessure (entaille, plaie ou ouverture) à la gorge. Dans cette perspective, le « il était une fois... » qui inaugure la trame du roman familial de Leiris est ce « ruban de l'écriture » (*RCO*, p. 268), ce revêtement de bronze qui entoure « le manque à connaître », le trou incommensurable du *Qu'est-ce que?* des origines, ce point de fuite autour duquel ne cesse de tourner « l'écriture-canon » leirisienne. Leiris réalise parfaitement ce qu'il en est de ce mouvement circulaire, prisonnier de lui-même, dont la mécanique ne vise qu'à capturer « l'ombre et non la proie ». C'est bien en se fermant à demi les yeux, pour mieux pouvoir se prendre lui-même dans les filets de son propre jeu, que l'autobiographe avancera pas à pas. Si ce parcours n'est ni plongeon véritable, ni vrai voyage au-delà du miroir, ne compte peut-être surtout que l'expérience même de ce chemin parcouru.

Si, comme on peut le croire, la découverte de ce qui est recherché suppose la ruine du projet autobiographique, il apparaît de plus que, comme le rappelle Sophie de Mijolla-Mellor, faisant référence au travail archéologique et à la métaphore qu'il induit, la fouille est une destruction irréparable :

suspensive qui favorise l'évitement, ajoutons ceci : « La technique de l'écriture tressée consiste précisément [...] en l'entrelacement du travail d'analyse et du travail de rêve. L'autobiographe déballe d'abord de façon désordonnée — véritable fourbi — un riche matériel sémantique. Se livrant ensuite à la prolifération d'associations à partir de chaque fils (ceux-ci allant dans toutes les directions) et ce, dans le but de parvenir aux structures latentes, Leiris les recombine, les emballe, finalement pour se retrouver de nouveau au point de départ. », p. 55.

En fait, alors que l'usure de Pompéi est progressive, là c'est la fouille elle-même qui est destructrice parce qu'elle désorganise, efface et brouille les traces. D'où la difficulté du travail car aucun retour en arrière n'est possible. Quelque soit le temps préalable et les précautions dont s'entoure l'archéologue, l'instant de la découverte est décisif puisqu'il est à la fois une révélation *et* une destruction de son objet.²⁴

Ne pas mettre au jour le cœur palpitant et vibrant du corps de l'œuvre (ce n'est qu'en rêve que surgit, mise à nu comme sur une planche d'anatomie, la blessure de deuil) est peut-être également une façon de préserver, et de conserver « vivant » l'objet-vestige, grâce, précisément, à son enfouissement. Exhumer l'objet, c'est prendre le risque de le détruire et, en quelque sorte, de le faire mourir de nouveau, telle la jeune fille qui, à Saint-Pierre de la Martinique, trouva dans les eaux bouillantes d'un bassin une seconde mort.

Dans *Fibrilles* (ce livre dans lequel Leiris « se suicide » et, à l'image de *Saint-Pierre renaissant de ses ruines*, renaît de ses cendres), l'autobiographe accorde une place importante à un rêve qui met en scène un thème à propos duquel il écrit toucher « à quelque chose de si fondamental en [lui] que cela est proprement indicible » (*FIB*, p. 61). Gravitant d'abord autour de la figure d'Aimé Césaire — dont, dans la réalité, à ce moment, « l'un des enfants, écrit-il, nous a été confié, à ma femme et à moi » (p. 50) —, c'est à l'enfouissement de la tombe de la mère, dans le jardin de la villa « Les Gaules », non pas à Saint-Pierre de la Martinique mais à Saint-Pierre-lès-Nemours (tombe « entièrement couverte de fleurs masquant ses arêtes pierreuses » (p. 51), telle qu'une photo, envoyée par sa sœur, le lui avait récemment fait voir), que ce rêve fait ensuite place : « Ainsi, en face des tropiques lointains qu'évoquait la figure rayonnante de mon ami Césaire, il y avait dans mon rêve une allusion probable à ce qui, dans ma vie, représente l'élément le plus stable et le plus littéralement casanier : cette maison d'enfance qu'éclaire maintenant, à la manière d'un soleil noir, l'effigie de ma mère défunte. » (*FIB*, p. 57) C'est à partir de ce rêve que, dans le long

²⁴ Sophie de Mijolla-Mellor, *Le besoin de savoir*, op. cit., p. 207.

passage suivant, Leiris nous amène, « d'image en image », de jardin en jardin, au creux d'une tombe vide, là où manquent les cendres d'un corps échappé de son tombeau :

[...] que dois-je dire maintenant du jardin sous le fouillis duquel se cache la tombe de ma mère et qui lui-même cherche si bien à se dissimuler que sa présence dans le rêve n'est qu'à demi certaine? M'appliquant à en extraire un secret qui peut-être lui manque, je ne puis me défendre d'évoquer l'image d'un autre jardin qu'à une époque bien antérieure j'ai réellement visité : près du village d'Ermenonville [...] le merveilleux parc à l'anglaise [...] qui contient avec un temple de la Philosophie dédié à Michel de Montaigne [...] le tombeau vide de Rousseau [...]. Passant à propos du jardin rêvé par une série de certitudes et de doutes alternés [...] je pense aux emboîtements successifs qui m'ont laissé tellement songeur après ma promenade d'Ermenonville : dans le plein feuillu du parc, le vide d'une étendue d'eau; dans le vide de ce lac, le plein de la terre d'une île; dans le plein à peu près rond de cette terre ferme, un cercle plus petit dessiné par des peupliers; au milieu du vide que crée l'anneau ainsi formé, le plein de la pierre du tombeau et, sous le plein de la pierre, le creux où — comme dit Nerval — *manquent les cendres de Rousseau*. Telle la triple enceinte de feu protégeant le sommeil d'une vierge guerrière, il semblerait que des barrières aient été symboliquement dressées autour de cette tombe qui n'en est plus une puisque son hôte repose maintenant au Panthéon, où on l'a transféré comme si un surcroît de prudence imposait de brouiller les pistes, en le soustrayant à sa sépulture originelle. (*FIB*, p. 58)

L'emboîtement d'un secret gisant au tombeau, secret impossible à exhumer parce que manquant, voilà ce dont il s'agit ici. L'ensemble de l'œuvre leirisienne indique ce lieu d'une « lacune, [d']une région qui ne supporte pas la lumière parce que sa nature est de ne pouvoir être éclairée : secret sans secret dont le sceau rompu est le mutisme même.²⁵ » Nathalie Barberger a souligné que c'est à partir d'un corps manquant, figure mélancolique d'une blessure de deuil enfouie au berceau d'une sépulture originelle, que se constitue l'écriture leirisienne et, peut-être, toute écriture de soi :

²⁵ Yves Kirchner, « La poésie ou la quête du tout », in *Magazine littéraire*, dossier « Michel Leiris », *op. cit.*, p. 53.

Montaigne déjà, dans ce *trou* du second Livre où l'on ne trouve ni La Boétie ni ses sonnets, plaçait au cœur des *Essais* un tombeau vide, comme si, dès l'origine, l'écriture intime était hantée par un lien originaire perdu, et comme si, dans son recensement des vides, elle ne faisait que renvoyer à un inaccessible ailleurs, à un autre livre où serait déposé le vrai texte de soi. L'écriture de soi, dans la tradition de Montaigne reprise par Leiris, s'est constituée sur la perte d'un corps, et c'est à partir de ce corps manquant et recherché que ne cesse de s'interroger l'autobiographe, reprenant à sa façon la question des commencements évangéliques, celle de Marie-Madeleine qui, découvrant le tombeau vide, interroge le passant : "si c'est toi qui l'as emporté, dis-moi où tu l'as mis?"²⁶

3.2 Écrire à partir du « résidu d'une douleur » : la « boîte noire » de l'écriture-ernausienne

« Je me suis dit qu'on écrivait toujours sur le corps mort du monde et, de même, sur le corps mort de l'amour. Que c'était dans les états d'absence que l'écrit s'engouffrait pour ne remplacer rien de ce qui avait été vécu ou supposé l'avoir été, mais pour en consigner le désert par lui laissé. »

Marguerite Duras, *L'été 80*

Dans la présentation du journal « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », rédigé tout au long de la maladie d'Alzheimer de sa mère — journal qui, d'une certaine façon, dit-elle, l'a conduite vers sa mort et dont on peut penser qu'il lui a permis de conjurer à l'avance la douleur d'un deuil à venir —, Annie Ernaux invite le lecteur à lire ces pages « comme le résidu d'une douleur. » (p. 13) Or, il m'apparaît fondé de voir dans cette exhortation une métaphore de l'ensemble de l'œuvre de l'écrivaine, d'une œuvre qui peut être lue comme le résidu d'une douleur de deuil ancienne, gelée sous la glace d'une mémoire « amnésiée », à l'image même de la maladie d'Alzheimer dont souffre la mère. « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », cette phrase — la dernière phrase écrite par la mère dans une lettre qu'elle avait commencée, sans la terminer — répétée par la narratrice-autobiographe à plusieurs reprises dans ce livre dit ce *reste* d'une douleur

²⁶ Nathalie Barberger, *Michel Leiris, l'écriture du deuil, op. cit.*, p. 96.

non surmontée, enkystée dans le noir de la nuit. Dans les ténèbres où se trouve alors plongée la mère, à travers les pertes de mémoire intermittentes, reste le souvenir toujours vivant, enclos dans le passé, d'avoir eu deux enfants dont la naissance de l'un fut subordonnée, ou « superposée », à la mort de l'autre : « Le docteur est venu. Elle n'a pas pu dire son âge. Elle s'est très bien souvenue qu'elle avait eu deux enfants. « Deux filles », a-t-elle précisé. Elle avait enfilé deux soutiens-gorge l'un par-dessus l'autre. » (p. 16) C'est bien avec les restes de cette tragédie d'un impossible deuil qu'aura à composer celle qui en est issue. Et ce sont ces restes que l'écriture ernausienne, à partir desquels elle prendrait corps et forme, me semble indéfiniment travailler à recueillir, à composer et à recomposer.

« Je ne suis pas sortie de ma nuit », à cette phrase laissée en suspens par la mère répond, vers la fin du journal, celle de la narratrice alors en deuil de la mère : « Est-ce que je vais sortir de cette douleur ? » (*JN*, p. 105) C'est à partir de cette douleur de deuil que sera écrit *Une femme* (commencé à la mort de la mère, qui est décédée en 1986, et publié en 1987, alors que le journal « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », dont l'écriture précède *Une femme*, sera quant à lui publié dix ans plus tard, en 1997), ce récit dans lequel Ernaux évoque la figure de sa mère, retraçant le parcours de sa vie et racontant sa mort. *La place*, ce livre sur le père entrepris par Ernaux quinze ans après sa mort, avait aussi été écrit sur fond de douleur — « Je crois que tout dans *La place*, sa forme, sa voix, son contenu, est né de la douleur. » (*EC*, p. 32) —, d'une « douleur sans nom, mélange de culpabilité, d'incompréhension et de révolte », douleur de la honte, douleur du deuil des origines, douleur du fossé qui s'est creusé à l'adolescence entre elle et son père et douleur de la perte brutale de ce père aimé. C'est donc sous le signe de la mort, de la perte et du deuil que *La place* et *Une femme* inaugurent une posture d'écriture ouvertement autobiographique²⁷, ou, du moins, qui revendique le statut de vérité objective. Alors que, dans *Les armoires vides*, la narratrice Denise

²⁷ Alors que les trois premiers livres publiés, *Les armoires vides*, *Ce qu'ils disent ou rien* et *La femme gelée*, de caractère autofictionnel, portaient la mention de « roman » à leur parution.

Lesur tente, la rage au cœur et au corps, de comprendre ce qui a pu la mener à l'avortement qu'elle est en train de vivre, à ce face à face avec une mort d'enfant, et qu'Anne, dans *Ce qu'ils disent ou rien*, s'emploie à rechercher un secret, Annie Ernaux, la narratrice-autobiographe de *La place* et d'*Une femme*, qui travaillera à fouiller les archives de son histoire familiale, rencontrera, au lieu des origines, l'enfant mort à propos duquel, plus tard, dans « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », elle écrira qu'elle est née pour le remplacer, cet enfant qui, dans ces archives familiales, gît en place d'une blessure inguérissable et qui renvoie à l'espace béant d'un défaut de la représentation. Le *rien* à propos duquel Janine Altounian note qu'il est en effet chez Ernaux la « borne témoin d'une désertion de la représentation²⁸ » est ce champ de dévastation psychique que l'écriture ernausienne n'a de cesse d'investir. Chez Ernaux, la Lettre vient entourer ce rien pour échapper à la douleur qui en émane — dans l'espoir d'enfin « sortir de cette douleur » — et, aussi, pour survivre :

[...] pour survivre à la sœur aînée dont la mort à sept ans circonscrit *la place* naturelle qui reste quand on provient de là, la diphtérie, car aucun vaccin n'est venu prémunir, de même qu'aucune pellicule langagière ne peut soulager le père : «... On l'a entendu hurler... Hébétude pendant des semaines, des accès de mélancolie ensuite, il restait sans parler...»²⁹

La Place, ce texte qui, précisément, circonscrit sa propre place — celle qu'il lui reste — auprès du père, et qui peut être vue telle une pellicule photographique conteneur du portrait de la figure paternelle (comme en témoignent les nombreuses photos de lui qui y sont soigneusement décrites), ne revêt-il pas, également, la forme d'une peau de chagrin destinée, à rebours, à fournir à celui qui n'en a pas eu une fine pellicule langagière consolatrice, sorte de linceul de mots? Écrire, pour parler en lieu et place du silence du père. Écrire, pour couturer de lettres cet espace de désolation. Écrire,

²⁸ Janine Altounian, « Ouvrez-moi seulement les chemins d'Arménie ». *Un génocide aux déserts de l'inconscient*, Paris, Éd. Les belles lettres, coll. « Confluents psychanalytiques », 1990, p. 182.

²⁹ *Ibid.*, p. 177.

pour survivre au trou et au vide de la mort. Écrire, au lieu de l'absence, à la place de l'amour perdu. L'entreprise scripturaire ernausienne ne vise pas à autre chose :

« J'écris à la place de l'amour, pour remplir cette place vide, et au-dessus de la mort. » (SP, p. 32); « Avouer : je n'ai jamais désiré que l'amour. Et la littérature. L'écriture n'a été que pour remplir le vide, permettre de dire et de supporter le souvenir de 58, de l'avortement, de l'amour des parents, de tout ce qui a été une histoire de chair et d'amour. » (SP, p. 54); « Je sais trop bien que ce qui me fait écrire est *cela*, ce manque de réalisation de l'amour, sans fond. » (SP, p. 70)

De l'avortement à la scène du dimanche de juin 52, de la douleur du deuil passionnel — mise en scène dans *Passion simple* et dans *Se perdre* — jusqu'à celle de la perte du père et de la mère, l'écriture d'Annie Ernaux n'a de cesse de circonscrire la béance d'une perte originelle, originaire, celle d'une perte d'amour — ou du deuil d'un objet d'amour perdu — dont, jamais, la narratrice-autobiographe ne s'est relevée et qui, toujours, reste énigmatique :

Ce matin, dans les rues, en conduisant, des larmes sans arrêt [à la pensée du départ éventuel de son amant], comme lorsque ma mère est morte. Et encore, lorsque j'ai avorté, après, dans les rues de Rouen. La ligne, la grande ligne du sens secret de ma vie. La même *perte*, pas encore tout à fait élucidée, que seule l'écriture peut élucider vraiment. (SP, p. 137)

Se perdre met en scène un deuil qui se joue sur une autre scène. Plus que tout autre de ses livres, *Se perdre* montre, démontre, la mécanique pulsionnelle à l'œuvre dans une écriture qui se nourrit, tel un processus nécrophilique, de la mort qui, dans l'œuvre, est incontestablement matrice du désir, condition, chèrement payée, de la jouissance au cœur du « plaisir de pensée » :

Je ne sais pas ce que je vais commencer d'écrire, ni si même j'écirai. De toute façon, une fois de plus, je l'aurai *payé* très cher. Nuit où le désir de mort était si fort, la souffrance morale si vive, que je comprenais le recours à n'importe quoi, tranquilisants, drogue. [...]. La raison n'en est pas vraiment S. — la lucidité étant maintenant un peu plus acquise sur notre relation — mais la *nécessité absolue d'écrire*, que je distingue mal de la douleur de vivre apparue depuis la fin avril. C'est-à-dire que je suis dans le creux où fusionnent mort, écriture, sexe, voyant leur relation mais ne pouvant la surmonter. La dévider en *un livre*. [...] Cette

souffrance — un peu mieux surmontée aujourd'hui — est due à la conjonction de deux faits : la nécessité d'écrire et la lucidité sur l'absence d'amour de S. Les deux sont liés. Il fallait que la *vérité* se fasse pour que j'écrive. (SP, p. 166-167)

Dévider en un livre, comme en une urne, les débris et les cendres d'une mort à laquelle, ailleurs, Ernaux a écrit *devoir* la vie, telle est, pour supporter de vivre, de survivre, la douleur du prix dont, chez elle, se monnaie l'écriture. Pour celle qui est condamnée à occuper la place vide d'une morte, l'écriture est un travail prométhéen — ou pompéien — qui, en une interminable relance, s'emploie à fouiller ce vide au creux duquel elle ne peut que buter sur le rien qu'il cache : « J'ai le sentiment de toujours creuser le même trou, dans mes textes. » (EC, p. 21) De la petite fille qui déterra les cadavres des chatons morts à la femme devenue écrivain qui, dans ses textes, travaille à l'exhumation d'un objet vestige perdu, ce besoin de désenfouissement sous-tend un même questionnement. Ainsi, le travail d'écriture, chez Ernaux, est un travail sublimatoire dans lequel s'est trouvée déplacée une part de l'interrogation infantile sur le sexe et la mort. Je pense à cet égard à ce qu'évoque Sophie de Mijolla-Mellor au sujet d'un patient qui, dans son travail de philosophe, retrouva, adulte, ces mêmes thèmes du sexe et de la mort qu'enfant, il tentait de théoriser en se livrant à une tâche qui n'est pas si éloignée de celle d'Ernaux et qui, de même, rappelle quelque chose du rêve de Michel Leiris déjà évoqué dans lequel figurent des cadavres conservés intacts :

Il avait une représentation assez classique selon laquelle les nouveaux vivants réincarnaient d'anciens morts de la famille. Mais, lorsqu'il était enfant, il allait beaucoup plus loin que le simple fantasme et son jeu favori consistait à descendre dans la cave de la maison familiale, pleine de charbon et là, à passer des heures délicieuses, pelletant et creusant, certain que ses ancêtres se trouvaient là, dans le sous-sol, assis silencieusement les uns à côté des autres, sur une sorte de banc [...]. Loin de le terrifier, cette macabre évocation l'enchantait et l'amenait à creuser toujours plus avant dans l'espoir de l'exhumation. Que cette activité ait eu un caractère sexuel et donc défendu était largement confirmé par la colère de sa mère lorsqu'elle le voyait arriver couvert de suie.³⁰

³⁰ Sophie de Mijolla-Mellor, *Le besoin de savoir, op. cit.*, p. 95-96.

Je pense également à ce conte de Didier Anzieu déjà évoqué, « Cendrillon », dans lequel l'enfant imaginaire, pour amener le narrateur sur les chemins de la création, l'entraîne à la cave, là où semble se trouver symbolisé chez ceux et celles qui sont à la recherche de leurs ancêtres et des restes d'une préhistoire qui subsistent à travers leur propre histoire :

L'enfant me fit sortir mes cartons, mes plans, mes ébauches. Pour m'encourager ou m'inspirer, elle posa, frileuse sous le lampadaire, espiègle sur le sofa, déguisée en Pierrot, en clochard, ou en chanteuse de music-hall. Une fois même, elle revêtit ses anciennes hardes, me traîna à la cave où subsistait un tas de charbon, s'y roula, s'y vautra plus exactement et me fit la croquer en archange s'évadant de l'enfer.³¹

Chez Annie Ernaux, le besoin de savoir, de « crever le cerceau de papier » afin de « traverser la douleur » (SP, p. 132), suppose de descendre en ce lieu où gît, tel que je l'ai avancé, l'*Unheimliche* d'un cadavre exquis : « Ce besoin que j'ai d'écrire quelque chose de dangereux pour moi, comme une porte de cave qui s'ouvre, où il faut entrer coûte que coûte » (SP, p. 294)

3.2.1 De la cave à la crypte

Rêve : mon ex-mari est dans mon bureau et me dit : « Tu laisses à la vue de tout le monde tous tes papiers, tu ne ranges plus rien, des choses aussi... (quel mot? “terribles”?, “traumatisantes”?) que ça ». Le papier en question est le récit de juin 52, que j'ai fait hier pour la première fois : « Mon père a voulu tuer ma mère ». Sorte de récit initial, préalable à tout. (SP, p. 292)

C'est sur cet événement, identifié par la narratrice-autobiographe comme trauma, et dont elle entreprend alors l'écriture, que se termine *Se perdre*, ce texte tiré des cahiers de son journal personnel correspondant à l'année de sa passion pour celui qu'elle désigne par l'initiale S. parce que, écrit-elle, cette « déréalisation conférée par l'initiale me semble correspondre à ce que cet homme a été pour moi : une figure de

³¹ Didier Anzieu, « Cendrillon », in *Contes à rebours*, op. cit., p. 51.

l'absolu, de ce qui suscite la *terreur sans nom*. » (SP, p. 14) La terreur de la séparation, vécue et décrite dans *Se perdre* à travers une expérience amoureuse — expérience d'une perte dont la douleur s'emboîte sans cesse, dans ce journal, à l'état qui a suivi la mort de sa mère, qui lui-même renvoie à l'avortement, aux jours noirs de 63 — fait place, ainsi, à l'écriture de la scène traumatique de juin 52. La cave, le lieu de la scène, sera dès lors désignée comme ce lieu perséphonien de fouille, support de l'édifice ernausien d'où s'origine l'écriture : « J'écris d'un lieu horrifié — juin 52. » (SP, p. 271) C'est dans ce creux, ce « caveau », cette « fosse » où fusionnent le sexe, le désir et la mort que l'a fait se perdre et tomber l'état *blanc* (SP, p. 252) laissé par la perte et l'absence de l'amant. Le rappel de la phrase de Proust, notée à seize ans, écrit-elle, est en ce sens tout indiqué : « Les chagrins sont des serviteurs muets [...] contre lesquels on lutte, sous l'emprise desquels on tombe de plus en plus, et qui, par des voies souterraines, vous mènent à la vérité et à la mort. » (SP, p. 158)

Répondant au besoin d'approcher au plus près une vérité entrevue jadis dans l'obscurité d'une cave — « Rêves, cauchemars. En particulier, je dois aller dans une "petite boîte", on me fera une piqûre et ce sera fini... » (SP, p. 99) —, et ce, au risque, précisément, d'y trouver la mort, c'est dans l'horreur de cette scène, vécue trente-huit ans auparavant, que la narratrice-autobiographe de *La honte* se laissera tomber coûte que coûte et dévoilera « à la vue de tout le monde » ce qui, jusque-là, lui apparaissait immontrable :

Si, comme j'en ai le sentiment, à divers signes — le besoin de revenir sur les lignes écrites, l'impossibilité d'entreprendre autre chose —, je suis en train de commencer un livre, j'ai pris le risque d'avoir tout révélé d'emblée. Mais rien ne l'est, que le fait brut. Cette scène figée depuis des années, je veux la faire bouger pour lui enlever son caractère sacré d'icône à l'intérieur de moi (dont témoigne, par exemple, cette croyance qu'elle me faisait écrire, que c'est elle qui est au fond de mes livres). (LH, p. 32)

L'impossibilité de *dire* le trauma, le risque même de « tout dire », de « tout montrer » perd son sens dans la mesure où il bute sur l'indicible de l'événement « sans toucher au secret ». Là se trouve peut-être la passion de la Lettre :

Depuis plusieurs jours, je vis avec la scène du dimanche de juin. Quand je l'ai écrite, je la voyais en "clair", avec des couleurs, des formes distinctes, j'entendais les voix. Maintenant, elle est grisée, incohérente et muette, comme un film sur une chaîne de télévision cryptée regardé sans décodeur. L'avoir mise en mots n'a rien changé à son absence de signification. Elle est toujours ce qu'elle a été depuis 52, une chose de folie et de mort, à laquelle j'ai constamment comparé, pour évaluer leur degré de douleur, la plupart des événements de ma vie, sans lui trouver d'équivalent. (*LH*, p. 31-32)

La métaphore de la boîte comme illustration du caractère immontrable de l'expérience d'écriture, que l'on retrouve chez Ernaux, traduit l'enfermement d'une scène traumatique infantile restée en stase, sans être représentée, ni assimilée. La métaphore de la boîte et, qui plus est, de la cave, apparaît comme la figure d'une crypte, au sens où l'entendent Nicolas Abraham et Maria Torok, autour de laquelle tournerait, telle l'écriture-canon de Michel Leiris, et sans jamais arriver à l'atteindre, l'écriture ernausienne : « Rêvé cette nuit d'une église où je veux entrer. La crypte ne peut s'atteindre que par une échelle de corde, impossible pour moi. » (*SP*, p. 81) L'icône de la scène, cette image gelée, conservée intacte à l'intérieur de soi, se rapproche à cet égard de la métaphore, cette fois-ci, du boîtier photographique telle qu'a pu la développer Serge Tisseron, image et imaginaire qui ne sont certes pas étrangers à l'écriture autobiographique d'Annie Ernaux qui fait largement appel, on le sait, à la photographie :

L'enfermement des diverses composantes d'une expérience — que ce soit dans la "boîte noire" de l'appareil photographique ou dans une "boîte noire" psychique — est toujours guidé par le désir d'en préserver intactes les composantes non assimilées afin d'en rendre possible, plus tard, l'assimilation. [...] C'est pourquoi l'enfermement d'une image dans la "boîte noire" du boîtier photographique n'est pas seulement réalisé avec l'espoir de sortir un jour cette image en la "développant". Un autre espoir l'accompagne, tout aussi fort : celui de réveiller, développer et intégrer à l'occasion de la découverte de l'image, toutes les

composantes de l'expérience — émotives, cénesthésiques, sensorielles... — qui s'étaient trouvées enfermées dans une "boîte noire" psychique faute d'un espace et d'un temps où se déployer.³²

La scène de l'écriture est bien chez Ernaux cet espace de capture où pourra être « développé », dans l'après-coup de l'événement, ce qui, dans une « boîte noire » psychique, est enfermé d'une expérience traumatique qu'il s'agit de mettre au jour afin d'en introjecter les composantes inassimilables. L'écriture autobiographique, un peu comme l'acte photographique, répond à ce travail d'assimilation psychique. Et ce qui a été « pris » dans le boîtier de l'écrit n'est jamais qu'une mince part, toujours insatisfaisante, du réel entraperçu dans l'embrasement d'une porte de cave. Alors que chez Michel Leiris la « prise », toujours au bord d'être mise au jour, échappe à être montrée, dans un processus de voilement du dévoilement, chez Annie Ernaux, elle s'emboîte sans cesse à une autre « prise », en un infini mouvement d'encerclement qui s'enroule sur lui-même, laissant ainsi intact, jamais tout à fait crevé, le « cerceau de papier ».

De *Se perdre* aux *Armoires vides*, de la scène de *La honte*, dite traumatique, au deuil de la mère et à celui de l'enfant de l'avortement, le trauma de la perte que tente de circonscrire en cercles concentriques l'écriture ernausienne, cette perte jamais tout à fait élucidée, masque l'inintelligibilité d'une perte fondatrice de l'existence du sujet enfant de remplacement. L'introduction traumatique de l'autre, d'« une autre », à sa propre place — fissure que semble envelopper la scène de juin 52 —, voilà ce que l'écriture, chez Ernaux, tente également d'élaborer :

Tout l'après-midi, au jardin, je suis hantée par les peurs, toujours les mêmes : 1) il a quelqu'un d'autre. Et alors c'est le trou, ce stade de l'enfance jamais dépassé. Je lis dans un article de psychanalyse que *la terreur sans nom* — que j'aime ces mots — du nourrisson est vaincue peu à peu, terreur de la séparation d'avec la mère. Une étape capitale est franchie lorsque l'enfant devient capable de garder

³² Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, (1996, Les Belles Lettres), Paris, Éd. Flammarion, 1999, p. 30-31.

en lui l'image de sa mère en son absence. Autrement dit, lorsqu'il arrive à comprendre que la présence physique n'est indispensable ni à l'un ni à l'autre pour continuer à penser à l'un et à l'autre. Non seulement S. ne pense pas à moi dès qu'il est parti, mais il pense à une autre... [...] (SP, p. 225)

Il est frappant, à la lecture de *Se perdre*, de constater la récurrence de rêves notés par Ernaux dans lesquels figurent des morts d'enfants. Certainement reliées à l'avortement vécu par la narratrice-autobiographe, on peut également voir dans ces images de rêves les restes d'un deuil d'enfant :

« Rêvé que j'avais un enfant, je le tenais dans mes bras, le montrais à la Châtaigneraie à tous les kinés. Puis je le laissais sur une table quelques secondes. Hurlément. Je le découvre le cou cassé et il est alors plus petit qu'une main. Je sais qu'il va mourir. En écrivant cela, je pleure et je sais que je "revis" mon avortement, et c'est l'insoutenable à nouveau. » (SP, p. 82);

« Rêve éprouvant, le plus éprouvant qui soit, la mort d'un enfant. David. Ensuite, un autre rêve que je prends pour la réalité, c'est-à-dire qui prend le premier rêve comme un rêve. Un incendie. L'alerte est donnée à temps, je me retrouve dans une pièce, essayant des sous-vêtements. Passant devant la fenêtre, je vois les gens rescapés (il n'y a pas de victimes, de toute façon) dans un autocar. Ils me voient en petite tenue. Je pense alors qu'ils ressemblent, dans cet autocar, à des dizaines de poupées russes dans une vitrine. Dans ces deux rêves, mes parents sont vivants. Cette chaîne de générations, très présente à mon esprit. (Elle l'est depuis mon avortement en 64.) » (SP, p. 115);

« Rêves nombreux, dont l'un atroce. Une femme excitée arrive au bord d'une rivière avec beaucoup d'enfants, dont l'un qu'elle tient par une longue corde. Ce dernier, qui marche à peine, entre dans l'eau, les autres aussi. Elle ne cesse de crier que ces enfants sont insupportables, je m'aperçois que l'enfant à la corde est en train de se noyer, une autre petite fille est cognée par un rocher. Et — c'est le plus affreux — dans la transparence de l'eau, on aperçoit un enfant flottant. Cette femme répète toujours que ce n'est pas sa faute. J'ai bien peur que cette femme ne représente ma mère (j'avais l'impression qu'elle me laisserait mourir) et moi-même (peur que mes enfants meurent, mon avortement). » (SP, p. 268);

« Et aussi ce rêve troublant : une petite fille en maillot de bain a disparu (et est retrouvée ensuite, morte?). Il y a reconstitution avec la petite fille, *vivante*, qui part se promener. Le fait qu'elle soit vivante à nouveau va permettre de savoir ce qui s'est passé. Mais c'est très difficile, parce qu'*on connaît l'issue*. (Très juste.) Rêve qui est l'image du romanesque, de l'écriture : on connaît la fin. » (SP, p. 283-284)

Reconstituer la chaîne de son histoire aux origines de laquelle un enfant mort a été remplacé par un autre enfant, *vivant*, voilà sans doute l'une des fins du travail d'écriture d'Annie Ernaux. Seule l'écriture, pour Ernaux, peut permettre d'élucider cette tragédie d'un impossible deuil, celle d'une œuvre de déni : « Comprendre vraiment cela : une femme qui avait perdu une petite fille de dix mois, dans le quartier de mon enfance, était allée chez le coiffeur l'après-midi. » (*JN*, p. 112) C'est sur le cadavre d'une petite fille disparue et retrouvée morte, rappelons-nous, que la narratrice-autobiographe de *La honte* s'arrête lors de l'exploration des journaux de juin 1952 à laquelle elle se livre dans le but de savoir ce qui, dans la scène de folie et de mort de la cave, a eu lieu. On peut imaginer qu'au fond de ses livres gît un enfant à la corde, cet enfant flottant — l'enfant du deuil, l'enfant rêvé — que tente de rejoindre la narratrice-autobiographe, comme dans un espace limnique, comme dans l'o de la mort ou encore comme une porte de cave où, au risque de s'y noyer, il lui faut entrer, sorte de descente au tombeau.

3.2.2 La relique ou les restes d'un corps disparu

« Ne disposer que de restes : c'est bien là toute la tragédie du deuil, tout le sens de cette profonde blessure qu'inflige la mémoire. »

Nicolas Lévesque, *Le deuil impossible nécessaire*

Pour clore ce chapitre sur l'écriture du résiduel, arrêtons-nous brièvement sur l'ouvrage d'Annie Ernaux écrit en collaboration avec Marc Marie, *L'usage de la photo*, qui illustre d'une manière exemplaire ce travail de reconstitution du vestige à partir de son absence. Si la tragédie du deuil est de ne disposer que de restes, comme le souligne Nicolas Lévesque, la tragédie du sujet enfant de remplacement — lui-même objet de deuil, reliquat d'une perte qu'il ne peut qu'ignorer (d'un deuil qui ne

se sait pas) dans la mesure où il ne l'a pas connu, cet enfant disparu — est de ne disposer que de restes inconnus, inconnus.

*L'usage de la photo*³³, qui donne à voir ce qui est immontrable, donne aussi à voir l'invisibilité de l'absence. Ce texte fait en quelque sorte figure de reliquaire qui renferme les restes matériels d'une disparition. On comprend qu'il soit fait référence dans les pages de ce livre au tombeau vide du Christ que découvre Marie-Madeleine venue le voir après sa mort : « Il ne restait que les linges dont le corps avait été enveloppé, posés à terre. » (*UP*, p. 110) C'est bien la disparition des corps que montrent les photos prises par Annie Ernaux et Marc Marie : « Ce pourrait être les photos d'un service de criminologie, écrit Marie, et nos vêtements ce qu'il reste de nous, après que nos corps, pour une raison inexplicée, se sont volatilisés. » (*UP*, p. 93) Sur une autre scène encore, c'est une même lutte (celle d'une victoire de la vie sur la mort) que menèrent les parents de celle qui doit la vie à la mort de sa sœur :

Pour improbable qu'ait été notre rencontre, notre survie ne le fut pas moins. Souvent [...] je pense à cela, au fait que nous ne devrions, ni elle ni moi, être là. Je regarde cette femme qui marche à mes côtés, cette femme qui rit, si vivante, dont la naissance fut subordonnée à la mort de sa sœur et dont la vie, pour un temps, n'a tenu qu'à un fil. C'est une sensation étrange. Comme d'être des fantômes en apesanteurs, des spectateurs accidentels. (*UP*, p. 77)

³³ Figurent dans ce livre quatorze photographies (représentant principalement des vêtements et morceaux de lingerie qui, au moment de faire l'amour, ont été jetés par terre pêle-mêle, dans différentes pièces de la maison d'Ernaux à Cergy) sélectionnées par Annie Ernaux et Marc Marie, sur une quarantaine de photos prises aussitôt après l'amour, ou le lendemain, sur une période d'environ un an. Le premier « usage » de ces photos a d'abord consisté à conserver une représentation matérielle de « moments de jouissance irréprésentables et fugitifs ». La découverte à deux des photos est décrite comme un rituel au cours duquel la scène vue, celle qu'il s'agissait de sauver de la disparition, apparaît transfigurée, revêtant les traits d'un « tableau étrange » constitué des « compositions toujours nouvelles » que forment la disposition parfois énigmatique des pièces vestimentaires, le contraste d'un vêtement par rapport à un autre ou encore les jeux de reflet et de lumière qui s'y créent. Après plusieurs mois de cette pratique privée ou cours desquels ils se sont « contentés de prendre des photos, de les regarder et [de] les accumuler », un deuxième « usage » s'est imposé à eux, celui d'écrire à partir des quatorze photos qu'ils décideront alors de retenir : « Comme si ce que nous avons pensé jusque-là être suffisant pour garder la trace de nos moments amoureux, les photos, ne l'était pas, qu'il faille encore quelque chose de plus, de l'écriture. » (p. 12)

Ces photos et leur écriture, qui donnent corps et forme à l'invisibilité, permettent de penser autrement l'absence, la mort et la disparition. Les pièces vestimentaires et lingeries jetés à terre, ces choses dont leurs corps s'étaient débarrassés, « ces choses que l'on met si près de soi », font bien figure de reliques. Conservant l'empreinte des corps disparus, elles tracent les bordures d'une forme vide — telles ces « armoires vides » ernausiennes ou encore les « maisons vides » leirisiennes — qui n'est plus que dépouille. C'est ce *o* de la mort, qu'à l'image de l'écriture-canon, le boîtier photographique tente d'encercler :

Rien de nos corps sur les photos. Rien de l'amour que nous avons fait. La scène invisible. La douleur de la scène invisible. La douleur de la photo. Elle vient de vouloir autre chose que ce qui est là. Signification *éperdue* de la photo. Un trou par lequel on aperçoit la lumière fixe du temps, du néant. (*UP*, p. 110)

Capter l'ombre du néant, l'écriture autobiographique d'Annie Ernaux, de même que celle de Michel Leiris, ne vise pas à autre chose :

Je conçois maintenant que la seule chose qui puisse justifier toutes les recherches scientifiques, philosophiques, l'art, c'est de ne pas savoir ce qu'est le néant. Et que, si sous une forme ou une autre, ne rôde pas sur l'écriture, même la plus acquiescente à la beauté du monde, l'ombre du néant, il n'y a rien qui vaille à l'usage des vivants. (*UP*, p. 112)

INTERCALAIRE I

SECRETS DE FAMILLE ET CRYPTOGRAPHIE DE L'ŒUVRE DE MICHEL LEIRIS

Consacrer la place qui revient à l'importance de la fonction du secret dans l'œuvre de Michel Leiris s'imposait. En fermeture de la seconde partie de ce travail, cette section en marge des deux précédents chapitres vise spécifiquement à étudier l'emboîtement cryptographique des secrets de famille chez Leiris et à démontrer leur rôle central dans l'acte autobiographique.

Ce n'est qu'en apparence qu'il peut sembler paradoxal, de la part d'un écrivain qui, à travers son entreprise d'écriture autobiographique, a tenté d'approcher au plus près un savoir insu au lieu des origines, que son œuvre même recèle en son corps « du » secret. Si Michel Leiris s'est employé avec ardeur à découvrir et à déchiffrer mystère et énigme, il a minutieusement travaillé également à faire de son œuvre un espace cryptique¹.

La découverte biographique faite par l'exécuteur testamentaire de son œuvre, Jean Jamin, lors de l'enquête généalogique menée après la mort de Leiris, d'un secret concernant l'identité de sa femme — Louise Godon, surnommée Zette —, a permis de dévoiler toute l'importance, au cœur de l'œuvre de Leiris, de ce qui revêt les traits d'une véritable herméneutique du secret. Cette mise au jour du « secret de Zette » a en effet incité les lecteurs de l'œuvre leirisienne à prêter davantage l'oreille afin

¹ Par ce terme, (de même que pour celui de cryptographie) que nous entendons d'abord dans un sens didactique et littéraire — au sens de caché, secret, chiffré, occulte —, nous faisons référence au travail de Nicholas Rand et entre autres à son livre intitulé *Le cryptage et la vie des œuvres* (Paris, Éd. Aubier, coll. « La psychanalyse prise au mot », 1989, 180 p.) qui s'inscrit dans la lignée des travaux de Nicolas Abraham, Maria Torok ou Serge Tisseron. Concernant la notion de « crypte » logée au sein du Moi et des effets fantômes de transmission qui en résultent, j'y reviendrai dans un chapitre ultérieur consacré à cette question.

d'entendre les silences, les non-dits, les « blancs » fantomatiques qui l'habitent. Ni dans son œuvre littéraire, ni dans sa correspondance personnelle avec sa femme, ni même dans son *Journal* qu'il a voulu posthume, Leiris n'a dévoilé, ni même effleuré ce secret qui concerne la naissance illégitime de son épouse. Léontine Godon, la mère de Zette, n'accepta jamais de révéler la véritable identité de sa fille (conçue hors des liens du mariage) qui, pour masquer cette « faute originelle » passa aux yeux de tous pour la cadette des sœurs Godon, en somme, pour la sœur de sa propre mère².

Or, dans la perspective d'un projet d'écriture où la vérité et le « tout-dire » acquièrent une portée telle qu'ils sont érigés en lois (règles du jeu dont l'autobiographe fait profession de foi dès *L'âge d'homme* à travers son pacte autobiographique), ce secret a des répercussions pour le moins essentielles sur l'espace autobiographique leirisien, comme le souligne Jean Jamin : « On peut légitimement s'interroger sur la fonction d'un tel secret et sur la signification de ce qui apparaît bien, en dépit de la recherche de vérité à laquelle Leiris se livre opiniâtement, comme une "cachotterie" de sa part.³ » En effet, lorsque, dans son autobiographie, Leiris parle de sa « belle-mère » comme de sa « belle-sœur » et de la « grand-mère » de sa femme comme de sa « belle-mère », ces dénominations relèvent du camouflage. Ce secret des origines qui est au centre même de la démarche d'écriture autobiographique de Leiris constituera ainsi au cours des pages à venir un élément nodal pour penser tout un mécanisme fort complexe, dans l'œuvre leirisienne, d'emboîtements cryptographiques de secrets de famille relatifs à la question des origines.

² À cette époque, en 1902, donner naissance à un enfant hors mariage était le signe d'une tare indélébile, et ce, autant pour la mère que pour l'enfant. La mère de Zette confia ainsi l'enfant à ses parents. Pour ces informations, voir la biographie d'Aliette Armel sur Michel Leiris.

³ Jean Jamin, « Présentation » du *Journal* de Michel Leiris, *op. cit.*, p. 14.

Du secret des origines au secret de l'œuvre

Les critiques de l'œuvre leirisienne s'entendent pour affirmer que le mariage de Michel Leiris avec Louise Godon est à la base même de son entreprise autobiographique qui constituera comme on le sait la part majeure de son œuvre littéraire : « Son mariage [en 1926] constitue dans la vie et l'œuvre de Leiris le tournant réaliste qui programme sa conversion à l'écriture autobiographique [...]. Ce mariage n'est pas une simple anecdote, sentimentale ou cynique, qu'on pourrait rejeter hors texte au chapitre vie d'une étude sur Leiris. Il est moins un des événements vécus par l'auteur de *La Règle du jeu* que son lieu de naissance.⁴ » Ainsi, de façon paradoxale, pour celui qui a tant hésité à se marier de peur de se trouver dans l'obligation de renoncer à ses ambitions littéraires — afin de subvenir au besoin financier immédiat du couple —, ce mariage, cet « événement » (AH, p. 195), semble être cela même qui, en tant qu'auteur, l'a fait naître à son œuvre autobiographique, lui qui, longtemps, a écrit son autobiographie dans la chambre conjugale, ne se servant jamais de son bureau de travail pourtant aménagé à cet effet.

Les gens savaient, semble-t-il, qu'autour de Louise Godon et de sa famille planait un secret, mais sans en connaître le contenu. C'est ce que laissent entendre ces propos qu'aurait dit Picasso à Leiris à l'annonce de ses fiançailles : « Eh bien Leiris!, vous allez aussi épouser un secret.⁵ » Ce halo de mystère qui entourait Louise Godon n'est sûrement pas étranger à l'attrait qu'elle exerça sur Leiris et sur sa décision de l'épouser malgré l'incertitude même de cette décision : « [...] je me reprochai

⁴ Denis Hollier, « La poésie jusqu'à Z », in Denis Hollier, *Les dépossédés*, Paris, Éd. de Minuit, 1993, p. 32.

⁵ Voir Jean Jamin, « Présentation », in Michel Leiris, *Journal*, op. cit., p. 15. Aliette Armel écrit également à ce sujet que « l'existence de Louise Leiris, née Godon [...] est liée à un mystère que bien peu sans doute, même dans son entourage le plus proche, savaient être celui de sa naissance. La loi d'un silence absolu recouvrait la souffrance enfouie au cœur de la famille Godon, celle de l'enfant, Louise, et de sa mère, [Léontine], qui prétendait être sa sœur. » Voir Aliette Armel, *Michel Leiris*, op. cit., p. 32-33.

secrètement, avec une sourde véhémence, [...] de rentrer dans la norme, par un mariage des plus bourgeois. [...] Il m'apparaissait, en conséquence, que toute ma conduite n'était qu'une ignoble escroquerie à l'égard de celle qui allait partager mes jours » (AH, p. 194). Cette femme semble en représenter la figure même, figure qui, chez lui, rejoint quelque chose d'étrangement familier enfouie au cœur de sa propre histoire :

Une jeune fille [...] m'apparut tout à coup comme l'incarnation ou le reflet de cette figure d'Epinal que je nourrissais en moi *secrètement*⁶, image reculée dans un fond d'enfance [...] qui la douait d'un bouleversant prestige en raison de ce que cela lui conférait de lointain et de légendaire [...]. (AH, p. 188-189)

Un tel engagement affectif, qui plus est, empreint d'ambivalence, ne relève certes pas du hasard. On sait que le choix du partenaire amoureux se trouve motivé inconsciemment par des représentations primitives. Alberto Eiguer⁷ a montré toute la signifiante de l'engagement inconscient au cœur de la rencontre amoureuse, de même que l'importance de la circulation et du partage fantasmatiques entre les conjoints. Or, chez Leiris, loin de la simple anecdote biographique, donc, cette rencontre concerne directement son œuvre et demande légitimement à être interrogée dans la mesure où celle que l'écrivain choisit comme épouse devient également, nous le verrons, le partenaire même du jeu autobiographique. Le lien d'alliance — la fonction du couple vu comme dyade psychique —, tout comme le lien de filiation et de consanguinité (lien fraternel et sororal) mérite, dans l'étude de l'œuvre de Michel Leiris, d'être pris en considération.

Pour celui qui était attiré par la thématique du secret, ce n'est pas non plus pur hasard si ce contrat de mariage constituait dans le même temps un acte d'initiation à un secret de famille qu'il dût s'engager, à travers ce lien d'alliance, à respecter. Sa vie

⁶ C'est moi qui souligne. Il en était de même dans la citation précédente.

⁷ Voir notamment son ouvrage *Clinique psychanalytique du couple*, Paris, Éd. Dunod, coll. « Thérapie », 1998, 185 p.

durant Leiris observera scrupuleusement cette règle de « non-dire », et n'en brisera d'aucune façon le sceau du secret. Jean Jamin s'est demandé avec pertinence si, pour Leiris, « le partage du secret sur la naissance de sa femme [serait ce qui] l'aurait conduit à aller voir derrière les masques de sa propre vie et, pourquoi pas, derrière ceux de sa propre naissance?⁸ » Il m'apparaît que, plus encore, c'est cela même qui lui a *permis* de le faire. Le partage et l'appropriation d'un « non-dire », dont nous verrons qu'il fait sien, est à mon sens la condition essentielle du « tout-dire » institué d'emblée comme règle du jeu autobiographique. Ainsi, le secret de Zette serait loin d'avoir été pour Leiris une contrainte : « J'aurais même tendance à penser aujourd'hui, déclare Jean Jamin, qu'il accordait à ce secret une valeur positive, qu'il se trouvait au fond, avec ce non-dit, tel un poisson dans l'eau.⁹ »

Michel Leiris est en effet habitué aux secrets de famille, de même qu'au respect de la loi du silence qui les entoure. Nous avons souligné, déjà, que ses parents lui dissimulèrent, à lui et à ses frères, jusqu'à ce qu'ils eurent « atteint un âge plus avancé », que celle qu'ils croyaient être leur sœur, Juliette, était en réalité une cousine germaine. La mère de Juliette, Gabrielle Leiris, perdit son mari lors d'une noyade alors qu'elle était enceinte de la fillette. Seule et sans ressources, elle ne put s'occuper de l'enfant et ce sera le père de Michel Leiris (Constant-Eugène Leiris, le frère aîné du défunt) qui adoptera Juliette dès sa naissance¹⁰. Marie Caubet (la mère de Michel

⁸ Jean Jamin, « Présentation » in Michel Leiris, *Journal*, *op. cit.*, p. 16.

⁹ Jean Jamin, « Un homme du secret discret », entretien d'Aliette Armel avec Jean Jamin et Denier Hollier, in dossier « Michel Leiris », *Magazine littéraire*, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰ Gabrielle Leiris, appelée, dans l'œuvre leirienne, *Granny* ou « tante d'Angleterre » (puisque c'est là que, à la suite de la perte de son mari qui « s'était noyé par accident au cours d'une partie de canotage », elle passa la plus grande partie de sa vie comme dame de compagnie d'une riche « Lady ») apparaît entre autres vers la fin de *Biffures* où Leiris évoque le souvenir d'un jouet somptueux que lui offrit cette femme à qui s'attachait alors pour lui et pour ses frères un certain mystère « car, écrit-il, nous n'avions pas su tout de suite que cette tante [...] avait pour enfant unique la personne que nous avions longtemps crue notre sœur aînée et que je n'ai, pour ma part, jamais cessé de traiter comme telle. » (*BIF*, p. 296) Par ailleurs, autour de la vérité de la filiation de Juliette gravite la « catastrophe » que fut la noyade de l'oncle que les parents de Leiris craignaient d'évoquer pour ne pas effrayer leurs enfants. Et de fait, la peur de la noyade constituera un signifiant familial important (« La crainte de

Leiris) qui, à ce moment, n'est pas encore mariée à Constant-Eugène Leiris, accepte d'emblée d'élever cette enfant avec lui et la considérera toujours comme sa propre fille. Pierre, l'un des frères de Michel Leiris, qui, nous l'avons vu, a découvert par hasard ce secret de famille en tombant sur des papiers d'état civil, décidera de garder le silence « manifestant ainsi à quel point il est difficile de transgresser cette loi du secret.¹¹ »

Notons que le resserrement généalogique qui consiste à faire d'une cousine une « sœur » se rapproche du type spécial de parenté instauré par la famille Godon. Le respect du secret de famille de sa femme oblige Leiris à effectuer un même « tassement des positions généalogiques » — faire de Zette et de sa mère des « sœurs » —, qui, remarque Jean Jamin, « revient à raccourcir la distance généalogique, expressément à “latéraliser” celle-ci, et à faire prévaloir la relation de collatéralité, ou de quasi-germanité, sur la relation de filiation. Le parcours généalogique ne se présente plus dès lors en ligne verticale ou oblique comme cela devrait être le cas, mais en ligne rigoureusement horizontale. Ce qui est une façon de le nier.¹² » Ces rapports de parentés biseautés inducteurs de liens généalogiques fictifs ne sont pas pour déplaire à un Michel Leiris qui détestait la notion même de famille et qui, dans ses recherches ethnographiques, ne « s'est pas du tout intéressé aux relations de parenté [mais plutôt à] tout ce qui est de l'ordre de la thématique du secret, de l'initiation, des langues secrètes, et de la possession.¹³ »

Outre le secret de famille relatif à Juliette, ce qui lie Michel Leiris à Zette et à son secret concerne de près à mon sens la question de ses propres origines et de sa propre

l'eau perdurera à la génération suivante : les enfants de Jacques et de Pierre Leiris seront élevés dans la peur de la noyade. » Aliette Armel, *Michel Leiris*, op. cit., p. 31.) que nous retrouverons à maintes reprises et sous diverses formes dans l'œuvre de Leiris.

¹¹ Aliette Armel. *Michel Leiris*, op. cit., p. 31.

¹² Jean Jamin, « Présentation » in Michel Leiris, *Journal*, op. cit., p. 14-15.

¹³ Denis Hollier, « Un homme du secret discret », entretien d'Aliette Armel avec Jean Jamin et Denier Hollier, in dossier « Michel Leiris », *Magazine littéraire*, op. cit., p. 21.

filiation. On peut penser en effet que dans le secret de naissance de Zette, Leiris a reconnu quelque chose de sa propre naissance également entourée, on l'a vu, du sceau du secret. Le secret de la filiation « déplacée », « subvertie », de Zette — secret qui, connu de celle-ci, doit cependant demeurer secret — rappelle peut-être à Leiris, plus ou moins confusément, le leurre de la filiation qu'est son statut d'enfant de remplacement, « secret » plus ou moins su, signifiant forclos qui est partie intégrante des silences et des blancs de l'œuvre. Le secret qui entoure la honte indicible d'une conception hors mariage rejoint l'impossible à dire d'une blessure de deuil et de l'investissement de substitution qui en résulte. Un même innommable signe ainsi, pour le couple Leiris, la question des origines, informulable qui ne leur appartient pas en propre, mais qui toutefois les concerne directement, et ce, dans leur identité et à travers les places généalogiques et symboliques que chacun occupe en regard du désir maternel.

Tout se passe comme si le partage du secret sur la naissance de sa femme dont Leiris devient l'allié camouflait cette alliance plus profonde et intime qui fait de lui le complice implicite, en tant qu'enfant de remplacement, du secret du deuil de sa mère. Il semble que, par le biais de Zette, cette rencontre d'un innommable, d'un *inavouable*, d'un interdit de dire qui ne lui appartient ni à lui ni à sa propre histoire familiale, mais qui se rapproche étrangement d'une même problématique des origines, ait paradoxalement autorisé le dire autobiographique. J'avancerai l'hypothèse que le secret de Zette institué par Leiris comme secret de l'œuvre constitue une couverture faisant figure d'écran à son propre secret de naissance. Dans cet ordre d'idées et quant à la structure des secrets encryptés dans l'œuvre leirisienne, on pourrait dire, à l'image de poupées gigognes, que le secret de naissance de Juliette (celui-là *donné* par Leiris à plusieurs reprises dans l'œuvre) cacherait le secret de Zette qui lui-même camouflerait le secret des origines de Leiris. Le secret « manifeste » de Juliette semble

constituer la condensation des deux autres secrets « latents »¹⁴. Cette représentation unique qui est donnée contient à elle seule plusieurs chaînes associatives au carrefour desquelles se trouve le chemin susceptible de mener au secret de l'œuvre, celui du secret intime de l'auteur « en personne-œuvre », pour reprendre la distinction de Jean-François Chiantaretto.

Dans un article intitulé « La peau du Centaure, ou le retournement projectif de l'intérieur du corps dans la création littéraire¹⁵ », Jean Guillaumin fait appel à la légende du Centaure Nessus¹⁶, tirée de la mythologie grecque, qui, selon lui, dit en métaphore ce qu'il soutient sur la prégnance du corps et du secret dans le processus créateur. La tunique a pour contenu un secret qui figure la propre peau du Centaure, la peau, donc, du créateur. Pour Guillaumin, c'est elle qui est le support fantasmatique de son œuvre : peau qui, retournée projectivement du dedans au dehors, deviendrait ce contenant — œuvre-tunique — conteneur de la vie intérieure de l'auteur, de son secret. Dans cette perspective, on pourrait avancer l'idée que l'échange complice du secret de Zette scellé entre les époux aurait fourni à Leiris, autobiographe, un contenant à l'œuvre, pelisse ardente à la fois mortifère et source de jouissance, dont il se serait revêtu enlacé ainsi dans son propre secret, dans son propre désir. C'est ce que me semble illustrer ce rêve relaté par Leiris dans son *Journal* :

¹⁴ Notons que les trois secrets constituent des secrets de famille relatifs à la naissance et à une fausse filiation. Juliette, Zette et Michel passent aux yeux de tous pour ceux qu'ils ne sont pas. Avec des variations, bien sûr, tous trois sont prisonniers d'une fausse identité. Qui plus est, tous trois occupent en quelque sorte une fausse place de « sœur ».

¹⁵ Jean Guillaumin, « La peau du Centaure, ou le retournement projectif de l'intérieur du corps dans la création littéraire », in *Corps création, entre Lettres et Psychanalyse*, Jean Guillaumin (directeur) et al., Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1980.

¹⁶ Rappelons brièvement le récit de ce mythe : le Centaure Nessus — être hybride, moitié homme, moitié cheval, « issu des amours illusoires du parjure Ixion et d'une nuée faite à la ressemblance de l'épouse de Zeus » — afin de se venger du héros Héraclès qui venait de le blesser mortellement d'une flèche empoisonnée pour avoir tenté de séduire son épouse, conseille à Déjanire, l'épouse en question, de s'assurer à jamais la fidélité d'Héraclès en lui offrant une tunique imprégnée en secret de son sperme et de son sang, répandu par le meurtre. Déjanire suivit cet avis et Héraclès

[...] j'ai dessiné patiemment des signes sur un papier; c'est le travail minutieux et appliqué de plusieurs mois ou plusieurs années. Je m'aperçois que ce papier est une pièce d'étoffe et qu'une bouche qui s'y trouve dessinée en fait une femme. J'enroule alors la pièce d'étoffe autour de mon front comme un turban et reste ainsi figé, le torse nu, assis devant mon bureau, en extase, comme une sorte de fakir. Z[ette] (en chemise de nuit comme un fantôme) se trouve à côté de moi. [...] elle dit : "Ah! c'était donc cela..." (c'est-à-dire : tel était le sens de ce que tu faisais, le résultat des signes que tu accumulais). Toujours en extase, je songe qu'il n'y a plus maintenant qu'à mourir. (*JOUR*, p. 257-258)

La rencontre de Zette, de cette femme liée à « du » secret, est bien au cœur de ce saisissement créateur dont parle également Guillaumin, ce saisissement mystérieux qui, apparaissant pour l'écrivain comme un apport venu de l'extérieur, un contenu étranger au moi (on retrouve ici l'idée de *révélation*), constituerait une soudaine évidence pour la conscience « des identifications vives et envahissantes, empruntées jadis à des modèles extérieurs personnalisés et que l'artiste *conservait à son insu dans la part inconsciente et refoulée de son organisation mentale*.¹⁷ » Guillaumin ajoute :

Sous ce rapport, on peut dire que le "Mystère" de la création fait jouer, en plaçant le créateur dans un état propice à cet effet, l'innombrable complexe des identifications achevées ou inachevées dont sa personnalité — et toute personnalité en général — est constituée, et qu'il privilégie les plus secrètes. Ce sont les subites apparitions ou les rapides condensations de ces dernières qui constituent la matière des trouvailles créatives, et font l'objet d'une quête si attentive, puis d'une récupération si minutieuse dans l'expression artistique. Le secret qu'elles livrent alors *est en quelque manière pour l'auteur lui-même son propre et étonnant secret*.¹⁸

Ne peut-on pas penser ainsi que Michel Leiris a *reconnu* en Zette une sœur, une « âme sœur »? N'est-ce pas de plus une sœur de remplacement que Leiris a rencontrée

« brûlé implacablement par l'enveloppe ardente chargée des excréments centaures, n'eut plus qu'à se faire périr de sa propre main sur le bûcher. » Voir Jean Guillaumin, *loc. cit.*, p. 227.

¹⁷ *Ibid.*, p. 231.

¹⁸ *Ibid.*

en elle, telle une apparition fantomatique (comme l'indique le rêve mentionné) ou une incarnation de cette figure d'Épinal qu'il nourrissait en lui secrètement depuis l'enfance?

Le secret de Zette « encrypté » dans l'œuvre apparaît pour Leiris comme un secret de couverture, donc, parce qu'il me semble être mis implicitement en lieu et place de son secret, comme s'il permettait ainsi de dissimuler le non-dit de l'auteur. En ce sens, le secret de Zette fonctionne comme un processus de condensation : il est le point de focalisation de l'œuvre quant au non-dit, laissant alors place au « tout-dire ». Voilà pourquoi le secret de Zette serait à mon sens à la base même, chez Leiris, de la condition du dire autobiographique, du tout-dire institué d'emblée comme règle du jeu.

Par déplacement, c'est Zette qui devient le pôle de dissimulation de toute l'œuvre leirisienne. En effet, toujours désignée par Leiris sous la seule lettre « Z », et ce, même dans son *Journal* qu'il a voulu posthume, Zette est celle qui, dans l'œuvre, n'est nommée qu'à mots couverts : « quelqu'un que je ne veux pas nommer », écrit-il dans *Biffures* (p. 249) à propos de celle avec qui il partage son quotidien. Quelques pages auparavant, il faisait encore allusion à cette personne à laquelle il déclare désormais attacher un plus haut prix : « [...] à qui? à quoi? Il me répugne de le dire, soit discrétion, soit pudeur, soit encore bête respect humain qui, de tous les aveux que j'aurais au bout de la plume ou sur les lèvres, bloque, au lieu des plus litigieux » (*BIF*, p. 231). De façon tout à fait révélatrice, c'est bien « à Zette », pourtant, que l'ensemble de *La Règle du jeu* (son entreprise autobiographique la plus importante) est dédié. Geste, donc, qui souligne l'importance accordée au non-dit et à Zette qui en constitue la référence même. Ainsi, Leiris *dit* que son œuvre recèle du *non-dit*. Il ne dévoilera jamais le contenu du secret de Zette mais à coup sûr il la désignera, elle, comme étant rattachée à « du » secret. Et ce silence délibéré dont il parle ne laisse-t-il pas croire que, plus qu'à Zette, ce blocage est lié à des aveux — *inavouables* — qui le

concernent en propre? : « m'expliquer à demi sur certains points, écrit-il, cela ne veut-il pas dire qu'il y a en moi des choses devant lesquelles je me dérobe et que je me refuse à regarder assez en face pour les discerner clairement [...] ? » (*BIF*, p. 273)

Si le « tout-dire », institué, à l'image de la cure, comme principe absolu de la règle autobiographique, est bien la condition d'accès au savoir, il peut en même temps s'avérer symptomatique d'un tel inavouable. C'est ce que note Guy Rosolato dans un article sur le non-dit : « [...] c'est en rapport à l'idéal de tout dire que des indices et des soupçons naissent et font supposer que quelque chose n'est pas dit [...] la compulsion à parler, à tout dire, doit être considérée comme un moyen d'éviter ce qui reste secret.¹⁹ » On a vu, chez Leiris, que le désir de savoir se heurte au refus de voir. Ici, cette même dialectique consiste à dévoiler/voiler, ou plutôt à voiler/dévoiler. Ce qui « bloque au lieu des plus litigieux » concernant Zette serait ce voile qui permettrait d'entourer un autre lieu litigieux où se tient, béante, une blessure originelle qu'il sait être blessure — point nodal et moteur de la recherche autobiographique, telle est bien l'affirmation centrale de cette thèse — mais qu'il ne tient surtout pas à ouvrir. Il s'agit de contrer à tout prix, semble-t-il, la menace narcissique que représente le lien secret de l'investissement maternel. À cet égard, Michel Hanus remarque que très souvent l'enfant remplaçant raconte « incidemment l'histoire de sa famille et la mort de son aîné; il peut même lui accorder une valeur pathogène mais il ne dit rien du lien entre son destin personnel et celui de l'autre enfant car il n'en veut rien savoir tant lui paraît redoutable cette confusion issue de ses parents.²⁰ »

Si ce lien secret de l'investissement maternel qui institue Leiris en tant qu'enfant de remplacement — lien qui, dans toute son œuvre, fait l'objet d'un acte de rétention

¹⁹ Guy Rosolato, « Le non-dit », in *Nouvelle revue de psychanalyse*, « Du secret », no 14, aut. 1976, p. 5 et p. 21.

²⁰ Michel Hanus, « Objet de remplacement, enfant de remplacement », *op. cit.*, p. 1141.

— fait partie des secrets inavouables de l’auteur, il concerne en premier lieu le deuil indicible de la mère. En ce sens, l’instauration du secret de Zette dans l’espace autobiographique, secret qu’il fait sien, est une façon d’aménager, de *créer* un espace de secret à soi qui puisse apporter au « je » « la preuve de l’autonomie de l’espace qu’il habite²¹ ». « L’acte mental instaurant un secret marque le propre, le privé, le personnel²² », écrit en effet Arnaud Lévy. Tout se passe comme si, étant identifié à un(e) autre et se trouvant dépossédé d’un lieu et d’une place à soi, faire sien le secret d’un(e) autre qui n’appartient pas à sa propre histoire familiale permettait non seulement de marquer un territoire privé, mais aussi de masquer cet espace de dépossession. Il s’agirait bien dans ces circonstances de la revendication d’un « droit au secret comme condition pour pouvoir penser²³ », pour pouvoir exister et pour pouvoir écrire.

Dans cette perspective, en nous référant au schéma de communication du secret proposé par Andras Zempléni²⁴, il y aurait, en regard du secret de Zette et du secret de l’auteur — en personne-œuvre — trois aspects organisationnels et fonctionnels à considérer :

²¹ Piera Castoriadis-Aulagnier, « Le droit au secret : condition pour pouvoir penser », in *Nouvelle revue de psychanalyse*, « Du secret », *op. cit.*, p. 146. Serge Tisseron soutient à cet égard « qu’être élevé dans une famille à secret produit souvent une tendance à créer soi-même des secrets plus tard, dans sa vie d’adulte. » Voir Serge Tisseron, *Secrets de famille mode d’emploi*, Paris, Éd. Ramsay, 1996, p. 91.

²² Arnaud Lévy, « Évaluation étymologique et sémantique du mot “secret” », in *Nouvelle revue de psychanalyse*, « Du secret », *op. cit.*, p. 128.

²³ Voir Piera Castoriadis-Aulagnier, « Le droit au secret : condition pour pouvoir penser », in *Nouvelle revue de psychanalyse*, « Du secret », *op. cit.*

²⁴ Andras Zempléni, « La chaîne du secret », in *Nouvelle revue de psychanalyse*, « Du secret », *op. cit.*, p. 313-324. Suivant ce schéma, le “détenteur” (je) est bien sûr celui qui détient le secret, le “dépositaire” (tu) est celui à qui le secret est transmis (confié) et le “destinataire” (il-tiers) est celui que l’acte de séparation initial vise (celui à qui le secret est caché). Notons que le mot « secret » vient du latin *secretum* (*secretus* et *secerno*) qui signifie « séparer », « mettre à l’écart ».

1. **Secret de Zette** : [détenteur = Zette et sa famille (sa mère, tout particulièrement)] — [dépositaire = Leiris] — [destinataire = « les autres »]
2. **Secret de Zette** : [détenteur = Leiris (car il se l'approprie et en fait *son* secret)] — [dépositaire (indirect) = l'œuvre (secret contenu dans l'œuvre sous la couverture du secret — donné — de Juliette et sous le non-dit lié à Zette)] — [destinataire = le lecteur]
3. **Secret de l'auteur** : [détenteur = Leiris et sa famille (sa mère, tout particulièrement)] — [dépositaire (indirect) = œuvre/Zette (secret contenu dans l'œuvre sous la couverture du secret de Zette)] — [destinataire = Leiris et le lecteur (secret qu'il tente de se dissimuler à lui-même et aux autres)].

Au-delà du contenu du secret de Zette qui importe dans la mesure où il se rapproche du non-dit qui entoure les circonstances de la naissance de Michel Leiris, se trouve soulignée à travers ce schéma la primauté, également, de la chaîne structurelle dans laquelle le secret de Zette se trouve lié à celui de Leiris. Son mode organisationnel complexe démontre que, pour Leiris, avant d'être celui de Zette et de sa famille, ce secret est un Secret. Ce serait avant tout son caractère même de secret qui importet. Cette hypothèse me semble être renforcée par ces propos de Jean Jamin qui témoignent de l'intérêt marqué de Michel Leiris pour un de ses ouvrages portant sur la fonction sociale du secret :

Dans ce petit livre, j'avais émis l'hypothèse, m'appuyant principalement sur mes expériences de terrain africaines, que les secrets, en particulier les secrets dits initiatiques, n'étaient en définitive que des secrets de polichinelle ou bien des secrets au contenu dérisoire... Leiris avait été très intéressé et amusé — lui qui avait justement travaillé sur la langue secrète des Dogons — par cette idée que ce qui importe ce n'est pas tant le contenu du secret que l'affirmation de sa nature de secret.²⁵

²⁵ Jean Jamin, « Un homme du secret discret », entretien d'Aliette Armel avec Jean Jamin et Denier Hollier, in dossier « Michel Leiris », *Magazine littéraire*, *op. cit.*, p. 199. Et, à cet égard, Jamin ajoute plus loin : « Lorsque, quelque temps après sa mort, j'ai su la vérité au sujet de la naissance de sa femme, je me suis rendu compte qu'il avait, quant à lui, vécu avec et dans un secret — secret dont il ne m'avait jamais parlé malgré notre intimité qui, au fil des années, était devenue très grande — et j'ai replacé l'intérêt qu'il avait manifesté pour mon livre dans une tout autre perspective. » Pour le livre de Jean Jamin, voir *Les Lois du silence. Essai sur la fonction du secret*, Éd. Maspéro, 1977.

On comprend ainsi, comme le relève d'ailleurs Jean Jamin dans la préface du *Journal* de Leiris, que ce secret de l'œuvre leirisienne n'enlève rien à l'authenticité du pacte de vérité revendiqué dans l'autobiographie mais que par la signifiante et la fonction qui lui sont attribuées, il confère plutôt au récit personnel leirisien sa logique même, et ce, entre le « dire » et le non-dire, entre la réserve et le partage, entre soi et l'autre. Le schéma précédent met bien en relief, effectivement, la prédominance de « l'autre » dans cette chaîne du secret : « Son analyse commence là où cet acte qui se voulait intime et souverain est reconnu par les autres : là où le secret est identifié comme tel.²⁶ » Voilà le paradoxe du secret, celui de « *cache* pour *montrer sans dire* » ou encore, inversement, de « *montrer pour cacher sans dire*²⁷ ». Leiris n'attire-t-il pas en effet l'attention du lecteur en l'appelant à partager implicitement un secret impersonnel, lequel ferait écran à un secret que l'on peut supposer plus intime? En *montrant* qu'il *cache* quelque chose, Michel Leiris n'invite-t-il pas le lecteur à jouer le jeu et à découvrir qu'en l'œuvre et à ses origines se trouve « du » secret? C'est bien à Jean Jamin, spécialiste des mécanismes du secret, que Leiris a donné justement le rôle d'exécuteur testamentaire de son œuvre, à celui dont il savait certainement qu'il serait amené à le découvrir et à le révéler. Si, de cette façon, il a respecté jusqu'à sa mort la loi d'un secret qui ne lui appartenait pas, il semble que, en véritable maître du jeu, l'autobiographe, par-delà la mort et tel un salut posthume, a réussi à orchestrer un ultime lever du rideau pour jeter, devant ses lecteurs, un dernier masque.

Ce serait ainsi en lien à sa femme, dans un pacte passé avec elle, que la fameuse règle du jeu trouverait pleinement son sens, comme si, au fondement de leur mariage, il y avait eu ce partage implicite, sorte de transmission initiatique, où Leiris acceptait les règles de secret imposées par sa femme et sa belle-famille en échange de quoi

²⁶ Andras Zempléni, « La chaîne du secret », *op. cit.*, p. 313.

²⁷ Guy Rosolato, « Le non-dit », in *Nouvelle revue de psychanalyse*, « Du secret », *op. cit.*, p. 14.

Zette devenait la principale destinataire de son œuvre, le « témoin de sa vie »²⁸ et, comme je l'ai avancé, la dépositaire, par l'œuvre, du secret intime de l'auteur :

Ce qui me lie peut-être le plus à Z[ette] : nécessité, besoin absolu que j'éprouve, d'avoir une sorte de "témoin" de ma vie; il est entendu une fois pour toutes qu'elle seule peut être ce "témoin" ou spectateur, grâce à qui ma personne même a sa réalité; je ne conçois pas d'autre public. (*JOUR*, p. 329)

Elle seule, cette « sœur » fantasmatique dont l'histoire personnelle atteste une même fiction des origines, peut devenir l'inestimable partenaire du jeu autobiographique, figure absente-présente qui, un peu à la manière de la sœur morte, habite l'ensemble de l'œuvre. Pour celui qui, sans Zette, n'a plus dit mots, il semble que c'est bel et bien à deux voix que devait s'écrire l'autobiographie — en témoigne l'espace d'écriture que fut la chambre conjugale —, là où tandis que l'un se présentait devant la scène, l'autre se tenait dans la coulisse, non loin sur une autre scène.

La langue secrète parlée entre les époux

Ce qui ne peut être raconté s'inscrit çà et là, chez Leiris, dans les interstices de l'œuvre, de même que, parfois, en marge de l'espace littéraire. J'emprunterai à Andras Zempléni l'appellation « sécrétion » pour désigner « le processus — ou plutôt l'ensemble de processus plus ou moins involontaires — par lequel le secret *s'exhibe*

²⁸ Aliette Armel note dans sa biographie que Leiris avait en effet attribué à son épouse, souvent contre sa volonté, le rôle de l'irremplaçable confidente, plaçant « l'aveu au cœur de leur vie ». C'est ainsi que Leiris a imposé à sa femme des aveux, telles par exemple ses infidélités, qu'elle ne « souhaitait ni entendre ni recevoir » : « Elle ne sera plus simplement la destinataire privilégiée de ses livres, elle devient le garant au quotidien de son existence — au prix d'une connaissance abrupte de ce qui peut la blesser. » Armel fait référence, ici, à un échange de lettres entre les époux lors de la mobilisation de Leiris pendant la Deuxième Guerre, échange à travers lequel il fait part à Zette de sa liaison avec une autre femme en lui « affirmant néanmoins que le lien qui l'unit à [elle] ne se défera pas ». Voir Aliette Armel, *Michel Leiris*, op. cit., p. 407. La biographe a d'ailleurs noté avec justesse que « l'essentiel de l'œuvre, dans un de ces paradoxes qui font la richesse de la personnalité de Michel Leiris, se présente comme une véritable chronique de son intimité conjugale. Elle dévoile ce que d'ordinaire un couple tient à garder caché et peut "être considérée comme une très longue lettre à cette coutumière et tendre confidente, sa compagne au clair regard [Leiris, *Images de marque*]", unie à lui, dès l'origine, par le respect du secret. » Aliette Armel, op. cit., p. 21.

devant ses destinataires sans être, pour autant, ni communiqué ni révélé.²⁹ » Parmi les traces de *sécrétion* des secrets, je me pencherai ici sur le secret de famille de Zette qui, à travers le nom — Godon — s'exhibe devant les lecteurs de l'œuvre leirisienne sans être pourtant dévoilé.

Évoquons d'abord le souhait renouvelé de la part de Zette, dans le cadre d'échanges épistolaires, de voir son mari lire jusqu'au bout le livre de Melville, *Pierre ou les ambiguïtés*, qu'elle lui envoie dès le début de sa mobilisation à Béni-Ounif durant la Seconde guerre. Aliette Armel, qui a eu accès aux notes prises par Jean Jamin de la correspondance entre Leiris et son épouse — correspondance encore inédite — a relevé, au fil des lettres, l'intérêt grandissant de Leiris pour ce texte qui met en scène « l'histoire d'un homme auquel est brutalement révélée l'existence d'une demi-soeur que son père mort aurait eue d'une autre femme avant de connaître sa mère³⁰ » :

Au fur et à mesure de sa lecture, Michel Leiris semble saisi par la force allusive du texte et se trouve ramené dans le champ du secret, de ce qui ne s'évoque jamais, même dans la correspondance entre époux. Son insistance [celle de Zette] pour [ce roman] est peut-être la seule allusion détournée qu'elle ait jamais faite à sa situation personnelle d'enfant sans père qui, comme l'héroïne de Melville, passe aux yeux de tous pour celle qu'elle n'est pas.³¹

Dans cet échange privé qui nous est donné à entendre par procuration, cette langue secrète parlée entre les époux est particulièrement intéressante. Nous devenons témoins ici de l'utilisation du langage secret auquel fut initié Leiris au moment de son mariage, ce « parler secret » qu'il retrouvera en Afrique sous la forme d'une véritable langue secrète, langue à laquelle il sera d'ailleurs initié par un informateur, et ce, un peu à l'instar de certains Dogons qui, lors d'initiations au cours de fêtes appelées *sigi*, sont appelés à en devenir les dépositaires officiels. Le parler secret entre Leiris et

²⁹ Andras Zempléni, « La chaîne du secret », *op. cit.*, p. 318.

³⁰ Aliette Armel, *Michel Leiris, op.cit.*, p. 399.

³¹ *Ibid.*

Zette relève tout à fait d'une telle langue où les choses, écrit Leiris dans l'étude ethnographique qu'il lui a consacrée, « sont suggérées, indiquées plutôt que décrites [...] [et] qui procède sommairement, par larges et brèves allusions » (*LSDS*, p. XV).

Cette langue secrète des époux, appelée par un tabou familial — tel le tabou, chez les Dogons, entourant tout ce qui présente un caractère sacré, notamment les morts, et qui appelle l'emploi d'une langue spéciale —, n'est certes pas négligeable si l'on considère que, loin de relever de la seule sphère privée, elle est également utilisée dans l'œuvre leirisienne. La substitution par Leiris des appellations désignant certains membres de sa belle-famille par d'autres nominations a en effet constitué en tant que tel, jusqu'à ce que Jean Jamin, à la mort de l'écrivain, découvre la vérité, un parler secret compris des seuls initiés. Michel Leiris, en « chasseur de secrets Dogon³² » connaissait suffisamment les rouages des langues secrètes³³ pour pouvoir habilement, à même son œuvre autobiographique, en parler le langage.

Dans ce contexte-ci, la référence à la langue secrète des Dogons s'impose de façon toute particulière si l'on remarque bien, tel que l'a vu Francis Marmande, que le nom même de l'épouse de Leiris, Louise « Godon », est l'anagramme parfait de « Dogon » :

Sans jamais manquer de s'adresser à Louise, la toute première destinataire récemment disparue d'une œuvre que l'on peut désormais tenir pour “*une longue lettre à cette coutumière et tendre confidente, sa compagne au clair regard*”.

De Dakar à Djibouti, Leiris rédigeait tous les soirs un journal dont il lui envoyait les livraisons, sans même relever que, sous les noms qui l'obsèdent

³² Francis Marmande, « La lettre à Louise » in *Littérature*, dossier *Michel Leiris. Texte inédit et études*, no 79, oct. 1990, p. 106.

³³ En faisant également référence aux recherches de Delafosse et de Van Gennep, Leiris note dans son étude sur les Dogons que parmi les procédés les plus couramment observés pour la constitution des langues secrètes se trouve ainsi « “la substitution de certains mots à certains autres ou l'adoption de certains termes avec une signification différente de leur signification ordinaire”, voire même l'emploi de mots inventés de toutes pièces. » Michel Leiris, *La langue secrète des Dogons de Sanga*, p. 29.

(*Dogon, Gondar*), c'est son nom à elle qu'il récrit en tanguant : son nom de Louise Godon.³⁴

Francis Marmande ne pouvait savoir, au moment de la première publication de son court texte, en 1989, que le nom même de « Godon » se trouvait en soi porteur de secret. Il est pour le moins étonnant, ainsi, de constater que tout se passe comme si la parenté phonétique qui lie ce nom à celui de « Dogon », nom inéluctablement associé pour Leiris au champ du secret, pointait déjà, et ce, dans toute son éloquence, le lieu d'un secret.

Il est aisé de comprendre alors la véritable fascination qu'ont pu exercer sur Leiris ces noms qui, se superposant les uns aux autres, en viennent à ne plus faire qu'un seul et même nom couvert des oripeaux du secret. De la passion pour les faits de langage Dogons, du vif intérêt pour les manifestations de possession chez les Éthiopiens de Gondar, de l'amitié amoureuse pour une femme appelée Léna — cette dénomination qui, dans le journal et dans certains textes de Leiris, remplace le nom véritable d'Hélène Gordon — jusqu'à la fantaisie littéraire qu'il intitulera *Un Dogon en gondole*, Michel Leiris ne cesse en effet de tourner autour du nom de Louise Godon, comme si, de ce nom marqué du sceau du Secret, il attendait, peut-on penser, non pas Godot, mais plutôt qu'il lui découvre le secret de son propre nom. « Michel Godon », ce nom bel et bien inscrit dans l'histoire généalogique de l'épouse de Michel Leiris³⁵, mérite d'être signalé dans la mesure où, semblable à ces jeux de tangage du langage si

³⁴ Francis Marmande, « La lettre à Louise » in *Littérature*, dossier *Michel Leiris. Texte inédit et études*, no 79, oct. 1990, p. 107. Le journal de voyage auquel fait ici référence Francis Marmande est *L'Afrique fantôme*. Précisons également que la citation faite par Marmande à l'intérieur de ce passage est de Michel Leiris. Voir *Images de marque*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1989, p. 14.

³⁵ Selon les informations biographiques apportées par Aliette Armel dans son ouvrage consacré à l'écrivain, Michel Godon est le nom de l'arrière grand-père maternel de Louise Godon. Il était tailleur d'habits et son épouse, Marie-Joséphine Migeon, couturière. On ne peut manquer de relever, lorsque l'on connaît toute l'importance symbolique qui entoure la question du vêtement chez Michel Leiris, que, de façon bien similaire, c'est à la fabrication d'un vêtement psychique (sorte d'oeuvre habitacle) qu'a travaillé Leiris sa vie durant avec l'aide de cette inestimable partenaire de jeu que fut sa femme.

chers à l'écrivain, on peut imaginer qu'il signe l'alliance fantasmatique qui, sous le sceau du secret, l'unit à son épouse.

TROISIÈME PARTIE

EFFETS DE TRANSMISSION

ET

FANTASME D'IDENTIFICATION :

FORMES ET FIGURES DE L'ALLIANCE MATERNELLE

CHAPITRE IV

UNE MORT EN TRANSMISSION

4.1 Donner la vie, donner la mort : l'héritage du manque chez Annie Ernaux

4.1.1 Le « don reversé »

« L'héritage n'est jamais un *donné*, c'est toujours une tâche. Elle reste devant nous, aussi incontestablement que, avant même de le vouloir ou de le refuser, nous sommes des héritiers, et des héritiers endeuillés, comme tous les héritiers. »

« Nous *sommes* des héritiers, cela ne veut pas dire que nous *avons* ou que nous *recevons* ceci ou cela, que tel héritage nous enrichit un jour de ceci ou de cela, mais que l'*être* de ce que nous sommes *est* d'abord héritage, que nous le voulions et le sachions ou non. »

Jacques Derrida, *Spectres de Marx*

« Ce que tu as hérité de tes pères, acquiers-le pour le posséder¹ » : les textes d'Annie Ernaux témoignent de façon exemplaire de cette tâche qui, pour chacun, consiste à entrer dans son héritage. De cela, plus encore, Ernaux a fait œuvre. Ses textes sont traversés par le motif d'une dette aux ascendants que l'écriture ne semble jamais avoir fini d'acquitter. Seule l'inscription de l'*autre*, de « tous les autres » qui figurent non seulement le premier paragraphe mais le « texte vivant » de sa propre histoire, autorise chez Ernaux l'écriture de soi. Avant d'aborder les formes et les

¹ Vers tiré de *Faust* de Goethe et cité par Freud in *Totem et Tabou*, Paris, Payot, p. 131.

figures, dans l'œuvre de l'auteure, de l'alliance du moi, de la mère et de la mort(e), cette question de l'héritage qui, chez elle, se noue à une « mort en transmission » retiendra d'abord notre attention.

Dans *La place* et *Une femme*, ces récits de filiation, l'écrivaine retrace sur trois générations le destin familial dans lequel s'enracine « l'histoire ». Lisons là-dessus Janine Altounian :

On peut se demander pourquoi l'activité créatrice d'A.E. vient précisément relever le défi d'une *donnée* familiale qui, dans la mémoire de l'écrivain, marque l'histoire de son grand-père et inaugure la sienne : « L'histoire commence quelques mois avant le XX^e siècle [...] Chaque fois qu'on m'a parlé de lui, cela commençait par "il ne savait ni lire ni écrire", comme si sa vie et son caractère ne se comprenaient pas sans cette donnée initiale. »² (*LP*, p. 21-23)

L'activité créatrice d'Annie Ernaux trouve son fondement dans la réappropriation d'un effondrement traumatique transmis par la filiation. Tel est le défi de cette *donnée* familiale dans laquelle l'œuvre trouve sa nécessité. C'est là le sens de la lecture d'Altounian. Être en dette « d'un texte à ceux qui furent "sans papiers"³ », voilà ce qui sans conteste détermine une part essentielle du projet d'écriture d'Annie Ernaux. En tant que « survivante » d'un manque à être originel qui perdure entre les générations, il revient à la petite-fille du grand-père qui « ne savait ni lire ni écrire » la tâche de l'écrire, « l'histoire ». Tout héritage est cela, comme l'a bien montré Jacques Derrida, « ce que peut-être l'on *doit* (donner ou sacrifier) au nom, au nom du nom, soit au surnom, et, au nom du *devoir* (*donner* ou *recevoir*).⁴ »

² Janine Altounian, « De l'Arménie perdue à la Normandie sans place. *La place* des déportés dans l'écriture », in « Ouvrez-moi seulement les chemins d'Arménie. » *Un génocide aux déserts de l'inconscient*, op. cit., p. 194-195.

³ J'emprunte cette formulation à Janine Altounian. Il s'agit du titre d'un chapitre qui, dans *La survivance*, est consacré au récit de Peter Handke, *Le Malheur indifférent*, sur le suicide de sa mère. Voir *La survivance. Traduire le trauma collectif*, op. cit., p. 157-170.

⁴ Jacques Derrida, *Sauf le nom*, Paris, Éd. Galilée, coll. « Incises », 1993, p. 12.

Ainsi, c'est au nom de ces êtres qui n'ont pas pu vivre leur vie en tant que sujets, trop occupés à mener un combat vain et parfois mortel contre la pauvreté et la misère qu'Annie Ernaux fait œuvre : au nom du grand-père paternel analphabète qui, dès l'âge de huit ans, travaillait dans une ferme comme charretier; au nom de la grand-mère qui passait ses journées dans l'obscurité — « les étoffes ne devaient pas être abîmées par la lumière » — à tisser chez elle pour le compte d'une fabrique de Rouen; au nom du grand-père maternel mort à cinquante ans — alors que la mère de la narratrice-autobiographe n'avait que treize ans —; au nom de la grand-mère tisserande et blanchisseuse qui, « première du canton au certificat », aurait pu devenir institutrice si ses parents n'avaient pas refusé qu'elle parte du village; au nom du père qui « aimait apprendre » mais qui, à l'âge de douze ans, a été retiré de l'école par le grand-père pour être placé dans la même ferme que lui; au nom de la mère qui, à douze ans et demi est devenue ouvrière dans une usine, elle qui, de tous, avait une « clairvoyance révoltée de sa position d'inférieure dans la société et le refus d'être seulement jugée sur celle-ci »; au nom de la sœur morte à sept ans, qui n'a pu survivre à la diphtérie parce qu'aucun vaccin ne l'en a prémunie.

C'est de ce destin (auquel échappa Annie Ernaux qui put, encouragée par ses parents, faire des études, accéder au monde du langage et de la culture et, en cela, fuir un passé mortifère) qu'il lui fallait parler pour reconnaître, en ce miroir des origines, le manque dont elle est l'héritière et pour prêter parole à ceux qui en ont été dépossédés. *La place* et, aussi, *Une femme* sont des textes « où se creusent, écrit Altounian, pour prendre relief dans le champ symbolique de l'écriture, les stigmates d'une privation d'existence, les effets d'un avortement de l'identité sur plusieurs générations, avortement qui, par sa déportation ultime jusqu'au territoire de l'écrit, se dévoile, se dénonce et s'abolit.⁵ » Dans un tel contexte, que Janine Altounian assimile

⁵ Janine Altounian, « De l'Arménie perdue à la Normandie sans place. *La place* des déportés dans l'écriture », in « Ouvrez-moi seulement les chemins d'Arménie. » *Un génocide aux déserts de l'inconscient*, op. cit., p. 175.

à un « génocide culturel », « la première génération est mise à mort, la deuxième survit, la troisième parle. Elle parle la mort et la survie des précédentes.⁶ »

Parler, écrire, témoigner en lieu et place — à la *place* — de ceux qui n'ont pas eu les moyens de le faire, voilà la fonction testimoniale inhérente à l'écriture ernausienne. Là se cristallise, dans son œuvre, la question de la transmission, du don et de la dette. Consacrer les figures parentales chacune en son histoire et, en leur nom, leur *donner* aux yeux de tous une existence qui puisse les justifier, leur conférer cette identité avortée sur plusieurs générations, tel est le rôle de *passeur* qu'assume Annie Ernaux. L'écrivaine fait œuvre du renversement du don de ceux qui l'ont « poussée » à faire des études, l'accompagnant jusqu'au seuil d'un monde qui leur est étranger et auquel ils auraient voulu appartenir. Voilà ce que nous pouvons lire dans ce passage tiré de *La place* dans lequel il est question du père : « Il me conduisait de la maison à l'école sur son vélo. Passeur entre deux rives, sous la pluie et le soleil. Peut-être sa plus grande fierté, ou même, la justification de son existence : que j'appartienne au monde qui l'avait dédaigné. » (p. 102) La plupart des critiques de l'œuvre d'Ernaux ont souligné l'importance, chez elle, de cette question du don. Philippe Vilain, notamment, dans un article intitulé « Annie Ernaux : l'écriture du “don reversé” » place ce motif au centre de l'écriture de l'autobiographe :

L'écriture, en permettant la rencontre posthume, reconduit les parents au chevet d'une réunion à la fois familiale et littéraire. Dès lors, la circulation du don et le sens de la transmission s'inversent pour faire glisser ostensiblement le “on n'avait plus rien à se dire” (*LP*, 84) au je-vais-écrire-sur-mon-père. Cette textualisation du silence pose la question fondamentale de la fonction de l'écriture : “Est-ce qu'écrire n'est pas une façon de donner?” (*UF*, 106).⁷

⁶ *Ibid.*, p. 197.

⁷ Philippe Vilain, « Annie Ernaux : l'écriture du “don reversé” », in *LittéRéalité*, automne-hiver, no 10, vol. 2, 1998, p. 64-65.

C'est du moins le seul moyen pour l'écrivaine de réparer la douleur de l'écartèlement social et culturel entre deux mondes qui demeurent pour elle inconciliables en conduisant à son tour les figures parentales jusqu'au territoire de l'écrit.

La lecture faite par Janine Altounian de *La place* axée sur la parenté de privation identitaire qui, à ses yeux, existe entre « ceux qui furent institutionnellement dépossédés de leurs racines culturelles » et ceux qui, « rescapés d'un projet exterminateur, durent abandonner leurs racines territoriales⁸ », m'apparaît l'une des plus justes qui ait été consacrée à cette auteure. La position de lecture d'Altounian, cette lectrice bouleversée de l'œuvre d'Ernaux — elle qui survécut au génocide de ses aïeux, sait ce qu'il en est de cette tâche qui, pour ceux qui ont reçu ce legs en héritage, consiste à donner une place, dans l'écriture, à la mémoire d'ascendants morts sacrifiés —, participe pleinement de cette œuvre qui « interpelle tout être qui la lit avec les yeux de ceux qui n'ont pas pu la lire.⁹ » L'œuvre ernausienne, en soi, appelle un tel « rebond critique » qui fait de la littérature un espace de vie, de « survivance », de don et de dette, de mort et d'endeuilletment, bref... de *transmission* :

N'est-ce pas en chaque lecteur son lieu de mutisme que la littérature interroge? Quel bouleversement symbolique vient se trahir, se répercuter dans le bouleversement émotionnel qu'il éprouve en lisant? À qui s'identifie-t-on quand on lit, quand on aime un texte? À quelles figures de sa généalogie? Finalement avec le corps de qui lit-on? La lecture n'est une initiation à la jouissance du symbolique que parce qu'elle fraye la voie au champ des pertes ensablées. Lire parce qu'on ne peut pas pleurer sur des manques qui aveuglent, écrire pour tracer le lit de ces larmes. La lettre de l'écriture vient parfois en appel d'une lettre morte chez l'auteur, réanimer en miroir une lettre morte chez le lecteur.¹⁰

⁸ Janine Altounian, « De l'Arménie perdue à la Normandie sans place. *La place* des déportés dans l'écriture », *op. cit.*, p. 172. La narratrice des *Armoires vides* dira effectivement : « J'y suis, moi, une rescapée » (p. 163)

⁹ *Ibid.*, p. 194.

¹⁰ *Ibid.*, p. 193.

Annie Ernaux parle de « don reversé » pour qualifier la circulation du désir, du don et de la dette à l'œuvre dans son écriture : « L'image du “don reversé”¹¹ à la fin de *Passion simple* vaut pour tout ce que j'écris. J'ai l'impression que l'écriture est ce que je peux faire de mieux, dans mon cas, dans ma situation de transfuge, comme acte politique et comme “don”. » (EC, p. 63)

Il est intéressant à cet égard de noter que Philippe Vilain, auteur d'un article sur l'écriture du « don reversé » chez Annie Ernaux, a écrit un roman appelé *L'Étreinte* qui met en scène la liaison amoureuse d'un homme avec la narratrice de *Passion simple*. Ce livre répondait à un très court texte publié par Ernaux dans *L'Infini* intitulé « Fragments autour de Philippe V. » À la suite de *L'Étreinte* (dans lequel la jalousie du narrateur vis-à-vis de l'homme qui faisait l'objet de la passion de A. E., comme il la nomme, prend une place importante), publié en 1997, Annie Ernaux écrit à son tour, dans *L'occupation*, publié en 2002, l'histoire d'une jalousie amoureuse déclenchée à la suite de sa liaison avec un jeune homme appelé W., « double V » dont il y a lieu de croire qu'il s'agit de Philippe Vilain... Au-delà de l'anecdote personnelle, cet emboîtement intertextuel¹² vient illustrer un mouvement de rebond créatif qui répond peut-être, chez Ernaux, à une logique intrinsèque à l'acte même de l'écriture. C'est la dialectique du don et de la dette qui est remise en jeu dans la création. Par ailleurs, l'appel à l'autre comme témoin et partenaire implicite de la

¹¹ « Il m'avait dit “tu n'éciras pas un livre sur moi”. Mais je n'ai pas écrit un livre sur lui, ni même sur moi. J'ai seulement rendu en mots — qu'il ne lira sans doute pas, qui ne lui sont pas destinés — ce que son existence, par elle seule, m'a apporté. Une sorte de don reversé. » (PS, p. 76)

¹² Dans un essai paru en 2005, *Défense de Narcisse*, Philippe Vilain consacre un chapitre à sa relation avec Annie Ernaux en s'expliquant sur ces livres successifs. Il y présente *L'Étreinte* « comme une manière d'extension hypertextuelle des *Fragments autour de Philippe V.* et de *Passion simple* » (p. 60). Avec *L'occupation*, écrit-il, « l'hypertextualité est de fait maintenant inversée, car, cette fois, *L'Étreinte* devient pour ainsi dire l'hypotexte de *L'occupation* » (p. 76). À propos du caractère autoréflexif et autoréférentiel de ce type de texte, il note : « Dire *je* n'est-il pas dans ce cas une meilleure façon de se transvocaliser, de se déguiser derrière une seconde première personne de substitution, de passer en somme d'une voix homodiégétique à une voix hétérodiégétique? Écrire sur soi ne revient-il pas alors à écrire sur *nous*, sur l'autre, de l'autre, depuis l'autre que l'on commencerait pour ainsi dire d'incarner? » (p. 62) Voir Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, Paris, Éd. Grasset, 2005, 234 p.

démarche créatrice me semble prendre chez elle un sens particulier qui rappelle, dans le cas de Michel Leiris, l'importance du rôle de Zette au cœur du projet autobiographique et la prédominance de la place qu'il lui accorde comme témoin de sa vie. Ici, il s'agit de voix narratives qui s'enlacent, « s'étreignent », se recoupent, en viennent à ne plus faire qu'une seule voix. Avec le couple Annie Ernaux et Marc Marie, on retrouvera encore ce duo d'écriture mais en un seul livre.

Dire « je » pour l'écrivain enfant de remplacement, n'est-ce pas aussi écrire « *de l'autre, depuis l'autre* »? C'est à l'aune de la posture « d'enfant de remplacement » qu'occupe Annie Ernaux dans la filiation qu'à mon sens les questions du don, de la dette et de la transmission qui traversent son œuvre méritent pleinement d'être envisagées. Si le sujet de l'écriture, chez Michel Leiris, est occupé également, on y reviendra, par une dette de vie et de mort dont il n'a jamais fini de s'acquitter, l'œuvre d'Annie Ernaux pose de façon plus explicite cette filiation « nécrocratique¹³ ». Si, en tant qu'êtres humains, nous naissons tous des morts, une telle constatation prend une dimension singulière pour le sujet enfant de remplacement. *Devoir* la vie à une sœur morte suppose de n'avoir d'*être* qu'à être, toujours, endetté, endeuillé. Voilà *la place* d'où parle et d'où écrit Annie Ernaux. Ce serait cette survie illégitime, cette « survivance », qu'il faut d'autant plus payer et

¹³ J'emprunte cette expression à Frédéric Lenoir et Jean-Philippe de Tonnac : « L'homme ne prend d'ailleurs pas seulement soin de ses morts dans le sens où il se plaît à souligner pour lui-même et pour les générations à venir les traces de leur passage parmi les vivants et à se donner les preuves de leur inscription dans la mémoire collective : il prolonge leur geste existentiel, il accomplit leur volonté, il puise sa légitimité dans cette allégeance et cette filiation qui font de lui un descendant et un héritier. En ce sens, on a pu dire que le propre de l'homme était encore d'être de part en part "nécrocratique" [...]. Pour toujours l'homme qui vient au monde est un porte-parole, le porte-flamme d'une humanité qui s'est tue, éteinte, et dont il assure la survie. » Voir leur introduction in *La mort et l'immortalité. Encyclopédie des savoirs et des croyances*, sous la direction de Frédéric Lenoir et Jean-Philippe de Tonnac, Paris, Éd. Bayard, 2004, p. 26. Par ailleurs, nous retrouvons cette question dans le livre de Nelly Arcan, *Putain*. La narratrice déclare en effet à propos d'une sœur décédée un an avant sa naissance : « [...] si elle avait vécu, je ne serais pas née, voilà ce qu'il m'a fallu conclure, que *c'est sa mort qui m'a donné la vie* ». Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Éd. du Seuil, 2001, p. 12 (c'est moi qui souligne).

justifier. Pour l'écrivaine, donner la parole aux ascendants, c'est aussi se faire le porte-voix de celle qui, par sa mort, lui a fait don de vie.

De même, l'écartèlement social et culturel qui hantent l'œuvre d'Ernaux, faisant d'elle une « exilée » ou « émigrée » de l'intérieur — tel que l'a reconnu Janine Altounian —, peut également être lu comme la déchirure d'un sujet « sans place » condamné, on y reviendra, à *occuper* la place d'une autre. On peut penser que *La place*, ce livre qui vise à donner une place au père et à tous ceux dont elle est issue, consiste surtout à se donner elle-même *une place*, à s'enraciner dans le livre au miroir duquel elle puisse se reconnaître une existence, se différencier et signer le sceau d'une irremplaçabilité fondatrice de soi.

4.1.2 Le double fardeau du legs

Dans un entretien avec Claire-Lise Tondeur, Annie Ernaux lui fait part de la charge de l'investissement maternel qui a pesé sur elle :

Lui [le père] était très attaché à sa culture populaire à l'inverse de ma mère qui était désireuse de sortir de son milieu. Je dis de mon père dans *La Place* : "son monde ne peut plus rentrer dans le mien" alors que j'explique dans *Une Femme* que ma mère s'intéressait aux peintres. Elle ne comprenait pas vraiment mais elle admirait. Ma mère m'a poussée. Lui était fier de sa culture populaire. Dans *Les Armoires vides*, je fais dire à mon père "on aurait été plus heureux si elle n'avait pas fait d'études". Ma mère n'a jamais dit ça. Ma mère voulait que sa fille fasse tout ce qu'elle n'avait pas fait. Un projet maternel terrible a pesé sur moi, mais qui m'a poussée aussi. Ce n'est pas toujours agréable mais c'est ce qui me détermine.¹⁴

C'est ce qui détermine sans doute également une part du destin d'écrivain d'Annie Ernaux. L'emprise des idéaux de la mère sur l'« enfant unique » est manifeste dans l'œuvre. Figure dominante, c'est elle qui fait la loi (*UF*, p. 59). Répondre au désir de la mère « qui a poursuivi son désir d'apprendre à travers [elle] » (*UF*, p. 57), réaliser

¹⁴ Claire-Lise Tondeur, « Entretien avec Annie Ernaux », in *The French Review*, vol. 69, no 1, octobre 1995, p. 39.

ses vœux d'accession à un autre monde, voilà le fardeau de l'enfant merveilleux (dont Serge Leclaire a montré qu'il s'agit de la part maudite de l'héritage de chacun), véritable cadeau empoisonné que l'on rencontre dans l'œuvre d'Ernaux. Ses trois premiers livres (*Les armoires vides*, *Ce qu'ils disent ou rien* et *La femme gelée*), sinon l'œuvre entière, tournent autour du diktat parental qui lui enjoint d'accomplir les rêves qu'eux, les parents — et, à travers eux, les grands-parents —, n'ont pu réaliser :

Ce que je deviendrai? Quelqu'un. Il le faut. Ma mère le dit. Et ça commence par un bon carnet scolaire. [...] Ils ne me dérangent jamais dans mes devoirs, pas plus que dans mes jeux, pour me demander de mettre la table ou d'essuyer la vaisselle. "Tu n'as que ta petite personne à penser", disent-ils. O la grandeur du don, la beauté des sœurs aînées sacrifiées [...]. L'avenir. J'ai entre sept et dix ans, je sais que je suis au monde pour faire quelque chose. [...] Je sais maintenant que l'attitude de ma mère était aussi un calcul. Pas parce qu'elle n'appartenait pas à la bourgeoisie qu'il faut tout lui passer. Voulait une fille qui ne prendrait pas comme elle le chemin de l'usine, qui dirait merde à tout le monde, aurait une vie libre, et l'instruction était pour elle ce merde et cette liberté. (*FG*, p. 38-39)

L'attente est grande vis-à-vis de l'enfant que les parents voulaient unique — « pour qu'il soit plus heureux » (*UF*, p. 42) —, qui plus est pour celle qui prend le relais d'une sœur aînée sacrifiée... *Devoir* être redevable d'un double sacrifice, celui de la sœur morte et celui des parents, notamment de la mère, prêts à tous les sacrifices pour qu'elle puisse faire des études¹⁵, n'est-ce pas ce qui est au cœur du projet d'écriture d'Annie Ernaux?

Cette œuvre témoigne de l'oscillation entre, d'une part, la résistance à l'injonction identifiante qui consiste à « être » ce que les parents lui demandent d'être

¹⁵ « Son désir le plus profond était de me donner tout ce qu'elle n'avait pas eu. Mais cela représentait pour elle un tel effort de travail, tant de soucis d'argent, et une préoccupation du bonheur des enfants si nouvelle par rapport à l'éducation d'autrefois, qu'elle ne pouvait s'empêcher de constater : "Tu nous coûtes cher" ou "Avec tout ce que tu as, tu n'es pas encore heureuse!" » (*UF*, p. 51-52); « Prête à tous les sacrifices pour que j'aie une vie meilleure que la sienne, même le plus grand, que je me sépare d'elle. [...] J'étais certaine de son amour et de cette injustice : elle servait des pommes de terre et du lait du matin au soir pour que je sois assise dans un amphithéâtre à écouter parler de Platon. (*UF*, p. 66)

et, d'autre part, « l'obéissance » à leurs désirs. Dans les passages suivants tirés des *Armoires vides* et de *Ce qu'ils disent ou rien*, les narratrices ne se reconnaissent pas dans le personnage-modèle qu'on leur demande, en quelque sorte, d'incarner :

« Ce n'était pas à moi qu'elle parlait, elle parlait à une Denise qu'elle s'était fabriquée » (*AV*, p. 146); « Toujours, pendant leurs disputes à mon sujet, je suis gênée, comme s'ils ne parlaient pas de moi mais d'une autre Anne, la bonne petite fille à ses parents (*CR*, p. 34); « [...] je répétais Anne mais le nom tout seul sonne creux quand on ne sent plus rien autour. » (*CR*, p. 66); « [...] je pensais à ma figure, mes jambes, ce mouvement qui est moi, Anne, ça n'avait pas de sens. » (*CR*, p. 50); « De quelle Anne parlaient-ils. » (*CR*, p. 110); « Ils se méfiaient pas peut-être parce qu'ils marchent le nez levé vers ce qu'ils veulent faire de moi » (*CR*, p. 116)

Denise Lesur et Anne, les narratrices des *Armoires vides* et de *Ce qu'ils disent ou rien*, apparaissent comme des « noms de remplacement » qui semblent permettre au sujet-autobiographe, par ce qu'on peut supposer être « une seconde première personne de substitution » (c'est le cas aussi, on le verra, de Damoclès Siriel, l'anagramme utilisé par Leiris), de se reconnaître dans ce « personnage-modèle » imposé par les parents et, à la fois, de s'en éloigner. Ce « moule identificatoire » qui, bien qu'étouffant, lui donne également la possibilité de devenir « une autre » : « En sourdine déjà l'étrange feuilleton que je me raconte pour effacer la fille réelle et la remplacer par une autre, pleine de grâce et de fragilité » (*FG*, p. 53). Le bénéfice est celui d'une promesse de liberté et, également, d'une reconnaissance filiale. Tel est le paradoxe de cette prescription vécue comme une transgression. En effet, les études auxquelles l'ont poussée les parents, en lui donnant accès à la culture et à un autre milieu social¹⁶, l'éloignent d'eux, de leur langage, de leur manière, du bonheur de l'enfance que l'on retrouve aussi dans *Les armoires vides*.

La menace d'une grossesse qui viendrait ruiner le projet parental ne cesse de hanter le discours familial et se transmet à travers les générations. Dans *Une femme*,

¹⁶ « [...] je récitais les pages roses, la langue d'un pays imaginaire... c'était tout artificiel, un système de mots de passe pour entrer dans un autre milieu. » (*AV*, p. 79)

la narratrice-autobiographe dit de sa grand-mère maternelle qu'elle entretenait vis-à-vis de ses enfants deux images de terreur : « la prison pour les garçons, l'enfant naturel pour les filles. » (*UF*, p. 26). La prescription parentale, surtout maternelle, de devenir « quelqu'un » afin d'échapper au destin d'épicière, se double de l'interdiction de « tomber enceinte » :

« Nous savions toutes les deux à quoi nous en tenir : elle, sur mon désir de plaire au garçon, moi, sur sa hantise qu'il "m'arrive un malheur", c'est-à-dire coucher avec n'importe qui et tomber enceinte. » (*UF*, p. 61); « Aujourd'hui, elle est sûrement encore allée à la messe, elle a bredouillé des prières pour mes examens. Elle n'a pas pensé à demander que sa fille, sa fille unique, ne tombe pas enceinte. Peut-être que si, elle a tellement peur, la catastrophe. » (*AV*, p. 46); « [...] si jamais, si jamais il t'arrive un malheur, tu entends, un malheur, tu remets plus les pieds ici. » (*AV*, p. 147)

Dans *Une femme*, la narratrice écrit que loin du regard de la mère, elle est « descendue au fond de ce qu'elle [lui] avait interdit » (*UF*, p. 65). Devenir enceinte reste la seule manière de résister à l'injonction identificatrice :

Je suis coincée à table entre lui et elle. Oui, j'étais contente, j'éclatais de revanche, pourvu que ce soit vrai, que ça soit arrivé, le malheur, la débâcle, préparez la trouille, les hurlements, elles ne viendront plus, regarde, la mère Lesur, comme on t'appelle dans le quartier, elles ne sèchent pas sur le fil cette fois, tu ne calcules donc pas. Je ne pouvais pas m'expliquer, cette joie, tout le plaisir cristallisé peut-être, gonflé à l'intérieur. Et la haine revient au triple galop, à la place du sang. (*AV*, p. 177)

Le signifiant de « l'enfant-catastrophe » condense à lui seul la « vieille prédiction » annonciatrice de ce qui fera « événement »¹⁷, à savoir l'avortement sur lequel revient Annie Ernaux tout au long de son œuvre, à commencer par *Les armoires vides* :

“Tu finiras mal”. Quand l'ont-ils prononcé pour la première fois, les vieux, leur vieille prédiction. Il y a un mois, j'ai failli leur lancer à la figure que j'étais enceinte, pour voir la catastrophe, les voir virer au bleu, se convulser, les vieux masques de tragédie permanente, hurler hystériques et moi crier de joie, de rage, qu'ils ne l'avaient pas volé, que c'était à cause d'eux que je l'avais fait, eux, les

¹⁷ Cette question sera abordée au sixième chapitre.

moches, minables, péquenots. Je n'ai rien pu dire. Pour me débrouiller seule d'abord, ils m'en auraient empêchée. Ces choses-là, je n'oserai jamais les leur dire. Ils ne se sont jamais doutés... Ils ont tout fait pour moi... (*AV*, p. 14)

La désignation identificatrice dont il vient d'être question se trouve cristallisée à un autre niveau à l'imgo de la sœur morte. La figure iconique de l'enfant disparue incarne un modèle idéal inatteignable. Maurice Porot a noté que le degré extrême d'idéalisation d'un enfant mort peut expliquer le niveau élevé des idéaux du moi. Rivaliser avec l'ineffable objet d'amour de la mère suppose la confrontation avec la mort même. C'est ce que pointent clairement les passages suivants tirés du texte *Une femme* : « à l'église, elle chantait à pleine voix le cantique à la Vierge, *J'irai la voir un jour, au ciel, au ciel*. Cela me donnait envie de pleurer et je la détestais. » (*UF*, p. 49); « [...] j'ai l'impression que c'est en mourant à mon tour qu'elle m'aimera, puisqu'elle dit, ce jour-là¹⁸, en parlant de moi, "elle est bien moins gentille que l'autre" (ma sœur). » (*UF*, p. 81) Comment ne pas voir dans la pulsion de mort que met en jeu l'écriture d'Annie Ernaux — elle qui affirme écrire comme si elle devait mourir ensuite — cette lutte avec l'objet perdu de l'amour maternel? Écrire, écrire pour la mère, peut-on penser, répond à une telle confrontation avec la mort. C'est là, dans ce combat tauromachique, sacrificiel, que se croisent véritablement l'œuvre d'Annie Ernaux et celle de Michel Leiris.

Par ailleurs, la prégnance de l'idéologie religieuse dans les textes d'Ernaux, qui confère à son écriture une dimension réparatrice et expiatoire — que l'on rencontre également dans l'œuvre leirisienne —, peut être lue à la faveur du sacrifice de l'enfant. Le discours maternel corrobore cette image de l'enfant sacrifiée attachée à la fillette disparue. Morte trois jours avant Pâques (comme le précise la narratrice dans *Une femme* — p. 42), donc durant la semaine sainte, l'enfant se voit d'autant plus auréolée de sacralité. Le discours de la mère avive la culpabilité vis-à-vis d'une image de soi négative en comparaison de ce personnage-modèle idéal. C'est que nous lisons

dans le commentaire suivant fait par Annie Ernaux à Catherine Argand : « Ma mère était très catholique, ma sœur aussi. Alors elle est devenue une “petite sainte”. Par opposition, j’étais le démon. Ma mère m’appelait, très gentiment, “petit démon”, mais j’avais très peur d’aller en enfer.¹⁹ » Écrire, n’est-ce pas aussi étancher cette culpabilité, expier une « faute » (qui n’appartient pas au sujet en propre) et se livrer à une quête inlassable de pardon? L’obéissance filiale ne va-t-elle pas jusqu’à la nécessité de « souffrir sa passion » au nom de l’autre et de la mener jusqu’à l’écriture? C’est en ce sens qu’il faut lire *Passion simple*, ce récit d’une passion vécue comme « oblation ». C’est ainsi que la qualifie Annie Ernaux dans *Se perdre*, le journal de cette liaison amoureuse publié après *Passion simple* : « Je me suis aperçue qu’il y avait dans ces pages une “vérité” autre que celle contenue dans *Passion simple*. Quelque chose de cru et de noir, sans salut, quelque chose de l’oblation. » (p. 14) Quelque chose, ajouterais-je, apparaît là de la prédominance, chez Ernaux, de ce « principe, merveilleux et terrifiant, de désir, de mort et d’écriture. » (*SP*, p. 15) L’écriture du « don reversé », peut-on croire, paie le prix d’une existence issue d’une mort rédemptrice :

Le discours maternel remet tout en place. Contraignant, mais rassurant. Pourtant il a dû laisser des traces, ce rabâchage entendu pendant douze ans, qui exalte le don de soi et le sacrifice. [...] Les prières, pas le plus grave, mais les récits de saintes, Agnès, l’agneau blanc, torturée, livrée aux lions, fouettée, Blandine, même scénario, Maria Goretti un couteau en plein cœur, et Jeanne d’Arc, j’en ai pleuré en classe. [...] Elles ont fait le sacrifice de leur vie, rien ne saurait être plus agréable à Dieu, petites filles. (*FG*, p. 55)

La femme gelée est le récit d’une femme qui a rejoint l’image idéale prescrite qu’elle a aussi contribué à fabriquer : « Se laisser prendre par la main, *mon enfant ma sœur*, la cuisine dorée, les fraises sous un filet d’eau chantant, un jour tu verras on se rencontrera. Et rien à l’école pour s’opposer victorieusement à ce mélange confus

¹⁸ La narratrice fait ici référence au récit de la mère sur la mort de la sœur.

¹⁹ Annie Ernaux, entretien par Catherine Argand, *Lire*, op. cit., p. 43.

d'être aimée, choisie et pour cela plaire.²⁰ » (*FG*, p. 79-80) « Mon enfant ma sœur », l'absence de ponctuation entre ces deux syntagmes souligne la rencontre de l'enfant idéalisée qu'incarne l'imaginaire de la sœur. Devenue « quelqu'un » — enseignante, épouse et mère — la narratrice est également devenue une femme « gelée » (une « mère morte »?) qui bute sur l'idéal rencontré : « L'ordre et la paix. Le paradis. Dix ans plus tard, c'est moi dans une cuisine rutilante et muette, les fraises et la farine, je suis entrée dans l'image et j'en crève. » (*FG*, p. 61)

Chez Annie Ernaux, l'écriture de la réconciliation est l'issue envisagée. En faisant du monde de ses origines une littérature, l'écrivaine prend possession de son histoire, de « l'histoire », seule manière peut-être de s'inscrire dans son héritage : « Il fallait que ma mère, née dans un milieu dominé, dont elle a voulu sortir, devienne histoire, pour que je me sente moins seule et factice dans le monde dominant des mots et des idées où, selon son désir, je suis passée. » (*UF*, p. 105-106)

4.1.3 Trauma et transmission : l'alliance du moi, de la mère et de la mort(e)

Cette dernière section consacrée à la transmission dans l'œuvre d'Annie Ernaux sera envisagée sous l'angle du trauma. Nous verrons que la mère est l'agent de la transmission d'une alliance inconsciente. Il importe à cet égard de considérer l'aspect fantasmatique au cœur de toute transmission. Pour Albert Ciccone, étudier la transmission d'objets, ou de fantasmes, d'un parent à un enfant, c'est étudier :

la manière dont le parent indique à l'enfant la place qu'il occupe dans le scénario fantasmatique qui organise les modalités de son investissement et de son lien à l'enfant, et la manière dont le parent permet ou ne permet pas l'appropriation subjectivante par l'enfant de l'expérience dans laquelle se joue le lien au parent et le fantasme qui l'organise.²¹

²⁰ C'est moi qui souligne.

²¹ Albert Ciccone, *La transmission psychique inconsciente*, op. cit., p. 61.

Ciccone souligne encore que lorsque l'objet ne permet pas le jeu, quand il est aliénant, « cette appropriation, cette identification, seront de nature projective.²² » Or, chez Ernaux, tout se passe comme si l'identification à l'enfant morte s'emboîtait à l'identification à la mère, identification projective qui se traduit par un lien d'inclusion particulièrement aliénant : « Je me demande si je pourrais faire un livre sur elle comme *La place*. Il n'y avait pas de réelle distance entre nous. De l'identification. » (*JN*, p. 37)

Le journal « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » illustre ainsi de façon toute particulière le véritable lien symbiotique entre la mère et la fille, lien qui fonctionne comme une inclusion réciproque :

« Jamais femme ne sera plus proche de moi, jusqu'à être comme en moi. » (*JN*, p. 20); « Au moment où elle entre dans la salle à manger, je suis "elle". [...] Impression terrible de dédoublement, je suis moi et elle. » (*JN*, p. 23); « Quand elle parle de moi, c'est d'elle qu'il s'agit. » (*JN*, p. 41) « Je remarque aussi qu'elle se prend souvent pour moi. Je suis née parce que ma sœur est morte, je l'ai remplacée. Je n'ai donc pas de moi. » (*JN*, p. 44)

Il ressort donc de ces propos, outre une identification mutuelle sous la forme d'une capture identificatoire d'ordre spéculaire²³, une sorte d'emboîtement psychique, ou de peau commune fantasmatique, qui inclut également l'enfant morte. Il y a ainsi fusion

²² *Ibid.*

²³ Barbara Havercroft, dans un article sur « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », note que les appositions et les oppositions pronominales, « très soigneusement structurées, signalent l'entrelacement ou la séparation des identités des deux femmes. » Elle analyse l'entrelacement des voix de la fille et de la mère notamment à travers l'exemple du titre qui, on l'a vu, est une citation de la dernière phrase écrite par la mère de la narratrice : « De plus, en choisissant cette citation comme titre de son propre livre, Ernaux se l'approprie, doublant de cette manière les référents du "je" et de "ma nuit". Ce "je" du titre renvoie à la fois à l'auteure et à sa mère, la "nuit" connotant aussi bien la sombre souffrance de la fille que la maladie mortelle de la mère. De cette façon, la répétition de cette citation-clé comporte à la fois le dédoublement du référent du déictique "je" et la double connotation du lexème "nuit", mettant en évidence l'entrelacement des deux sujets féminins. Résonnent donc deux voix féminines en même temps — l'une morte, l'autre vivante —, cette dernière faisant entendre la première par cette répétition énonciative. » Barbara Havercroft, « Auto/biographie et agentivité au féminin dans « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » d'Annie Ernaux, in Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis (dir.), *La francophonie sans frontière. Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Paris, Éd. L'Harmattan, 2001, p. 529-530.

et effraction de l'espace psychique de chacun. On pense à cet égard au concept « d'empiètement imagoïque » décrit par Ciccone. Il s'agit du « processus par lequel une imago parentale (un objet psychique du parent) s'impose et est imposée comme objet d'identification *de* l'enfant (l'enfant est identifié comme réplique, dépositaire ou héritier de l'imago) et comme objet d'identification *pour* l'enfant (l'enfant est pris dans une nécessité de s'identifier à l'imago).²⁴ » Selon Ciccone, cette notion rend compte de l'effet d'aliénation caractéristique d'une transmission traumatique²⁵.

Un rêve évoqué par Ernaux dans le journal « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », et repris dans *Une femme*, figure l'union, en un seul et même corps, du moi et de la mère : « [...] j'étais couchée au milieu d'une rivière, entre deux eaux. De mon ventre, de mon sexe à nouveau lisse comme celui d'une petite fille partaient des plantes en filaments, qui flottaient, molles. Ce n'était pas seulement mon sexe, c'était aussi celui de ma mère. » (*UF*, p. 104) Filaments, « fibrilles », cordon ombilical ou funicule — mot qui, en botanique, définit le filament reliant l'ovule au placenta — ces fils, donc, marquent et tracent le lien imaginaire reliant l'enfant à la mère.

Il ressort également des deux textes d'Ernaux consacrés à la mère un fantasme identificatoire qui correspond à ce que E. Jones a appelé le « fantasme de renversement de l'ordre des générations²⁶ ». Il s'agit du fantasme selon lequel l'enfant devient le parent de ses parents. Au cours de la maladie d'Alzheimer qui mène la mère à la déchéance physique et intellectuelle, celle-ci devient à nouveau une petite fille, pour reprendre la formule du rêve précédent. Dans ce miroir transférentiel que lui renvoie la mère, l'autobiographe se regarde revivre des scènes de sa propre enfance et, aussi, se voit devenir la mère de sa propre mère : « Elle s'est levée ce matin et d'une petite voix : "J'ai fait pipi au lit, ça m'a échappé." Les mots que je

²⁴ *Ibid.*, p. 76-77.

²⁵ *Ibid.*, p. 93.

²⁶ E. Jones, « Le fantasme du renversement de l'ordre des générations », trad. fr., in *Théorie et Pratique de la psychanalyse*, Paris, Éd. Payot, 1969, p. 372-377.

disais quand cela m'arrivait dans mon enfance. » (*JN*, p. 19-20); « Tout est renversé, maintenant, elle est ma petite fille. Je ne PEUX pas être sa mère. » (*JN*, p. 29) Or, tout se passe comme si le processus de répétition à l'œuvre dans ce renversement — véritable empiètement ou débordement imagoïque — faisait rejouer l'événement traumatique qu'a constitué pour les parents la perte de leur petite fille. Le refus total, d'abord, de la part de la narratrice-autobiographe de devenir mère de la mère, fait place graduellement à l'acceptation de ce rôle et enfin à la peur de perdre « cette enfant ». Le lendemain de la mort de sa mère, l'autobiographe écrit :

« Elle était à nouveau une enfant mais elle ne grandira pas. Mon désir à chaque fois de la nourrir, de lui couper les ongles, de la coiffer. » (*JN*, p. 105); « J'avais accepté qu'elle redevienne une petite fille, et elle ne grandira pas. Pour la première fois je comprends le vers d'Éluard, "le temps déborde" ». (*JN*, p. 108)

Consentir à incarner le rôle de la mère, c'est consentir, et ce, sous la forme d'un pacte dénégatif, à revivre la perte. Consentir à nourrir la mère en deuil, mère morte, c'est consentir à nourrir l'enfant morte. Le choc de la mort de la mère semble ainsi s'emboîter à la fracture traumatique ancienne : « Je ne sais pas ce qui est en train de se passer. Tout est là. Les comptes sont arrêtés, oui. On ne peut pas prévoir la douleur » (*JN*, p. 102) Morte le jour suivant Pâques, comment ne pas penser que la mère, à l'image même de l'enfant morte trois jours avant Pâques, revêt à son tour la figure auréolée de blanc d'une petite sainte au ciel? Dans *Une femme*, la narratrice-autobiographe souligne que la fleuriste lui a déconseillé les lis blanc que cette dernière voulait pour l'inhumation de sa mère : « on ne les fait que pour les enfants, les jeunes filles à la rigueur. » (*UF*, p. 15)

Dans le nom complet d'Annie Ernaux²⁷, n'y a-t-il pas la présence du prénom « Blanche », comme celui que porte la mère, Blanche Duchesne, que l'on retrouve dans « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » (*JN*, p. 43)? C'est en un même désir, scellé

²⁷ Annie Thérèse Blanche Ernaux. Voir l'entretien avec Annie Ernaux par Claire-Lise Tondeur, in *The French Review*, Vol. 69, no 1, octobre 1995.

par le nom, que fille et mère se trouvent ainsi enlacées : « L'ombre noire sur son visage je la vois souvent. Dans mon enfance, elle était pour moi une ombre blanche. Comment ai-je pu oublier qu'elle m'a appelée jusqu'à seize ans sa "poupée blanche"? » (*JN*, p. 93) L'anneau de la mère morte que l'auteur, dans *Se perdre*, écrit avoir portée à son doigt durant l'amour, geste décrit comme un acte « tout à fait inconscient, issu d'un désir profond, instinctif » (*SP*, p. 176), traduit tout à fait chez elle l'alliance du moi, de la mère, de la mort(e) et, aussi, de l'amour.

4.2 Mort, transmission et toxicité chez Michel Leiris

Les textes poétiques de Michel Leiris, qui, en majeure partie, appartiennent aux premières années de son entreprise littéraire, donnent à voir de manière tout à fait éloquente, à mon sens, les effets de toxicité d'une « mort en transmission ». Si l'identification est la modalité centrale de la transmission, les écrits poétiques de Michel Leiris, qui touchent un « irrationnel interne, tramé dans la viscéralité où se nouent les pulsions d'Éros et de mort²⁸ » et qui pointent une zone prélangagière, quelque chose d'avant le symbolique (quelque chose de la naissance, de la mort et d'un « cadavre outre-signifiant », pour reprendre ici la terminologie de Jean-Thierry Maertens²⁹) qui n'advient pas au discours, suscitent une réflexion qui suppose également de se pencher sur les modalités d'une transmission qui, ainsi, précède le langage, de même que les processus d'identification, et dont les effets ne peuvent s'inscrire que dans le corps. La lecture de recueils de poèmes comme *Simulacre* (1925), *Faillies* (1924-1934) et *La Néréide de la mer Rouge* (1934-1935), celle des récits de proses poétiques tels *Le Point cardinal* (1927), *Grande fuite de neige* (1927) et *Aurora* (1927-1928) ou encore celle des matériaux inédits de l'époque surréaliste (« Textes surréalistes », « Les foraminifères » et « L'évasion souterraine ») publiés

²⁸ Joëlle de Sermet, *Michel Leiris, poète surréaliste, op. cit.*, p. 179.

²⁹ Jean-Thierry Maerten, *Ritologique 5. Le jeu du mort. Essai d'anthropologie des inscriptions du cadavre*, Paris, Éd. Aubier Montaigne, 1979, 278 p.

après la mort de Leiris et réunis, établis et présentés par Catherine Maubon sous le titre *L'évasion souterraine*, constitue une véritable plongée au creux de territoires intérieurs sombres et étrangement inquiétants, hantés par la mort et ses fantômes, empuantis par la pourriture des cadavres, souillés de sang, remplis de cryptes, de caveaux, de crevasses et de tombeaux et habités par des images de ruines, de débris, d'ossements.

Si la part autobiographique de l'œuvre de Michel Leiris, tramée dans la description réaliste et dans l'analyse méticuleuse du tissu d'une vie, n'a de cesse, certes, de tourner autour d'une plaie sanglante, d'un mal — d'un « poison »³⁰ — par lequel, constamment, est rongé le sujet de l'écriture, ce sont les textes poétiques de la première heure qui m'apparaissent toucher intimement cette inscription corporelle du trauma. Dans cette perspective, il convient de se rappeler que, de façon générale, Michel Leiris rejetait ce pan de son écriture resté en quelque sorte en marge de l'œuvre. C'est le cas des fragments de *L'Évasion souterraine*, demeurés volontairement inédits tout au long de sa vie et maintenus dans un « état de prématuration ». Selon Catherine Maubon, il préféra laisser à d'autres « le soin de publier un jour, s'il le jugeait opportun, ce qui, de son vivant et venu de lui, aurait risqué — pensait-il — de paraître indiscret ou même impudique.³¹ » Ces fragments ne cachent pas un secret, car, précise Maubon, ils « ne disent rien que l'on ne sût déjà. Mais ils le disent différemment.³² » Ces œuvres non abouties constituent — en tant que « lieu d'expérimentation du difficile passage des images mentales aux mots qui

³⁰ C'est aussi ce qu'expriment ces propos d'Alain Jouffroy dans la préface du recueil *Haut Mal*: « Tout le menace, tout l'inquiète, tout le condamne à une perpétuelle défensive. La gloire qu'il lui arrive de rencontrer, dérisoire en elle-même, ne fait qu'ajouter un poison de plus aux toxiques qu'il sécrète au plus intime de lui-même, et dont ses meilleurs livres sont comme fatalement infectés. » in Alain Jouffroy, « Loyauté de Michel Leiris », préface à *Haut Mal*, p. 7-8.

³¹ Catherine Maubon, « Un archipel désarmé », in Michel Leiris, *L'évasion souterraine*, Paris, Éd. Fata Morgana, texte établi et présenté par Catherine Maubon, 1992, p. 13.

³² *Ibid.*

auraient dû leur correspondre, de la représentation de soi à la narration de soi³³ » — les racines à partir desquelles plongera l'œuvre future. *Aurora* — rédigé entre 1927 et 1928, mais publié seulement en 1946 —, également écrit durant les années surréalistes, fait aussi partie de ces textes que désavouera l'écrivain, malgré l'attachement qu'il lui porte. Appartenant à ces œuvres « fœtales », dirais-je, qu'il n'a pas su faire naître, *Aurora* est cependant une œuvre charnière au creuset de laquelle s'élabore la constitution d'un sujet autobiographique. Sirel, ce double autobiographique, préfigure le « je » à venir et signe, dans un même temps, l'échec d'un véritable passage à la fiction dont Leiris, toute sa vie, fera l'économie du deuil. La langue poétique est peut-être la seule forme possible pour tenter de nommer une « malemort » (*LPC*, p. 68).

4.2.1 Parler la langue du corps : formes et figures poétiques d'un impensé intra-fœtal

« Encore moins de mots. Mes idées ressemblent de plus en plus à de simples sensations organiques. »

Michel Leiris, *Journal* (avril 1925)

« J'ai maintes fois évoqué l'existence et la mort de ce frère aîné, dont j'ai trouvé les traces dès que mon attention s'est éveillée — vêtements, portraits, jouets — et qui avait laissé dans la mémoire de mes parents des souvenirs affectifs indélébiles. J'ai ressenti profondément la persistance de cette présence à la fois comme un traumatisme — une sorte de vol d'affection — et une exaltation de dépassement. [...] Van Gogh est devenu fou de la présence d'un double mort à ses côtés. Pas moi. C'est que j'ai toujours su maintenir dans ma mémoire en les dominant tous mes souvenirs même les plus atroces; ainsi je me souviens même de ma vie intra-utérine. Je n'ai qu'à fermer les yeux, bloqués par mes deux poings, pour retrouver les couleurs du purgatoire intra-utérin, celles du feu luciférien, le rouge, l'orange, le jaune aux reflets bleutés; une glu de sperme et de blanc d'œuf phosphorescent où je flotte comme un ange dépouillé de sa grâce. »

Salvador Dali, *Comment on devient Dali*

³³ *Ibid.*, p. 14.

Il est entendu que « le monde de l'origine ne s'observe pas : il se pense et se réfléchit, il se médite à partir de quelques données fondamentales et de leurs effets insoupçonnés.³⁴ » Il s'agira dans les pages qui vont suivre — en faisant appel, en quelque sorte, au « merveilleux³⁵ » —, de faire partager au lecteur le sentiment, à la lecture de l'œuvre poétique de Michel Leiris, de pénétrer une part de la sphère archaïque mère-enfant et d'apercevoir les ombres qui y circulent, et ce, en acceptant de laisser à l'inconnu sa part d'énigme. Quelque chose de l'expérience précoce de la vie intra-utérine, quelque chose d'une transmission traumatique, est à mon sens donnée à penser dans les textes poétiques de Leiris. C'est la persistance d'une présence vécue comme traumatisme, pour reprendre les termes de Dali, qu'il s'agira essentiellement de cerner. Nous verrons que dans la *bulle* précoce mère-enfant — suivant en cela la très féconde notion théorique de *sphère* avancée par Peter Sloterdijk pour penser en terme de forme et d'espace la relation « bi-unitaire » qui se noue dans la bulle entre l'enfant et la mère, entre les deux moitiés d'un couple, entre le fœtus et le placenta, etc.³⁶ — coexistent en une trop grande intimité un mort et un vivant.

³⁴ Jean-Marie Delassus, *Le génie du fœtus. Vie prénatale et origine de l'homme*, op. cit., avant-propos.

³⁵ Cette acception du merveilleux, défini par Leiris, répond tout à fait, en ce sens, à la démarche entreprise ici : « C'est aux dernières limites du possible, sur les confins les plus lointains des apparences, à l'extrême pointe vers laquelle convergent toutes les directions confondues, voire même au-delà, dans cette région où ne peut plus se rencontrer que la conjecture audacieuse ou bien plutôt l'étonnement sans mesure, que s'effectue la plus profonde et la plus énigmatique peut-être des démarches que tente l'esprit de l'homme, celle par qui s'élabore secrètement le Merveilleux. Si durant toute sa vie l'homme devait s'en tenir au connu, rester limité au petit groupe de phénomènes qu'il sait, par éducation et atavisme, relier entre eux et constituer en un réseau de relations, ce filet purement utilitaire ne pourrait manquer de devenir un piège d'ennui, une prison sans désirs dans laquelle il serait condamné à pourrir enchaîné, entre le pain noir et l'eau croupie de la logique. » Michel Leiris, *Le Merveilleux*, édition établie, présentée et annotée par Catherine Maubon, Didier Duvillez Éditeur, 2000, 96 p.

³⁶ « Le premier volume de cette trilogie des sphères parle d'entités microsphériques qui porteront ici le nom de *bulles*. Elles constituent les formes intimes de l'être-en-forme arrondi, et la molécule de base de la relation forte. Notre analyse s'attaque au projet, encore jamais entrepris, de raconter pour des intelligences adultes l'épopée des bi-unités toujours perdues et pourtant jamais totalement effacées. Nous plongeons dans une histoire disparue qui témoigne de la floraison et du naufrage de l'Atlantide intime; nous explorons un continent insufflé dans la mer matriarcale que nous

« Une naissance qui n'est que mort³⁷ »

Dans le prologue d'*Aurora* (sorte de mise en abyme préfigurant le récit à venir qu'est le voyage d'un héros polymorphe lancé à la recherche d'une figure féminine — Aurora et ses multiples avatars — à travers les méandres d'une ville faisant figure de corps), le narrateur effectue un voyage à travers ses viscères dans un trafic à double sens qui, le ramenant dans le giron maternel, l'amènera aussi à revivre sa naissance :

Cet escalier, ce n'est pas le passage vertical à échelons disposés en spirale qui permet d'accéder aux diverses parties du local qui contient ton grenier, ce sont tes viscères eux-mêmes, c'est ton tube digestif qui fait communiquer ta bouche, dont tu es fier, et ton anus, dont tu as honte, creusant à travers tout ton corps une sinieuse et gluante tranchée. Chaque parcelle de nourriture que tu avales glisse vers le bas de ce conduit et c'est alors toi-même — en puissance tout au moins — qui descends l'escalier, à pas craintifs et mesurés, en chute lente et terrifiée, comme lorsque tu tombas de ce ciel empyrée, l'utérus maternel, paquet de chair rebondissant de nuage en nuage entre les tours mortelles de deux jambes crispées. (*AUR*, p. 23)³⁸

avons habitée dans une époque subjectivement préhistorique, et abandonnée avec le début de ce qui avait l'apparence d'histoires personnelles. [...] Si le terme de pénétration était le mot juste, nous pourrions dire que nous pénétrons dans le royaume des fantômes intimes. » Peter Sloterdijk, *Bulles. Sphères I*, op. cit., p. 70-71.

³⁷ Cet intertitre est emprunté à l'article de Jean Sandretto intitulé « Une naissance qui n'est que mort », in *Topique*, revue freudienne, vol. 19, no 43, 1989 (mars), p. 85-100. L'auteur y rapporte deux histoires cliniques d'analysants condamnés à la répétition abortive d'une naissance. Il met l'accent sur la compréhension « de ce sur quoi et contre quoi est construit tout psychisme humain, un état d'avant la naissance, un état de sentir et de non-penser, un état de non-communication, un état dont on ne peut pas se souvenir, mais qui peut être revécu. », p. 90.

³⁸ Dans plusieurs poèmes de *Haut Mal* (dont « Bestial »), dans *Le Point cardinal* (particulièrement le chapitre « Sang et eau à tous étages ») et vers la fin d'*Aurora*, il m'a paru retrouver de façon moins explicite mais tout à fait symbolique de nombreuses images de l'acte de naissance telle une sorte de théâtre du *naître*. Les trois temps de la naissance (qui correspondent à une triple rupture d'enveloppe) y apparaissent représentés. On y retrouve d'abord l'éclatement de la poche des eaux : « [...] ces deux minimes dénivellations de la steppe [...] me gonflèrent aussitôt d'un fluide plus léger que celui qui arrondit l'enveloppe des aérostats, jusqu'à ce que la déception, en coup de foudre, fût venue crever brusquement ma ridicule sphéricité, puis la jeter plissée comme une peau de vieille femme et captive encore une fois des mailles d'un filet. » (*AUR*, p. 181). On peut y lire ensuite la sortie de l'utérus par le col, cet exode organique que permettent les contractions : « [...] la mer s'était creusée de larges cercles concentriques qui abolissaient toutes les vagues et faisaient de proche en proche cesser les phénomènes phosphorescents. » (*AUR*, p. 182) Vient finalement le passage par le vagin dans le milieu extra-maternel : « Lorsque, le remous aquatique ayant atteint toute son ampleur, le diamètre du plus grand de ses cercles fut approximativement égal à la distance qui séparait la rive de l'horizon,

Joëlle de Sermet, évoquant ce prologue d'*Aurora*, rappelle que Bachelard³⁹ a montré comment « la descente cauchemardesque de l'escalier [...] est à la fois descente mémorielle dans un passé enfoui et descente organique à l'intérieur du corps, chute à travers la maison-corps entraînant la réduction du narrateur à l'état larvaire.⁴⁰ » Néanmoins, comme l'écrit justement de Sermet :

Cette culbute dans les soubassements du psychisme implique, plus violemment encore, l'expulsion anale comme expérience symbolique d'élimination de soi-même, à travers la déperdition pulsionnelle de signifiants obscènes et scatologiques [...]. Le sujet de l'énonciation se dissocie alors du sujet de l'énoncé, le narrateur se tutoyant lui-même dans un soliloque. D'un côté, le "tu", victime d'une auto-expulsion qui équivaut à une autogénération, est submergé par la réitération du traumatisme de la naissance [...]. De l'autre, une instance retransmet en voix *off* les tribulations du "tu", redescendu en lui-même et astreint au mutisme parce qu'entièrement investi dans son projet narcissique de réengendrement.⁴¹

En fait, nous assistons, dans ce prologue, à l'auto-expulsion du sujet sur la scène de l'écriture. On peut penser que l'écriture, ici « excrémentielle » — dont les lignes, telles autant de nervures, peuvent apparaître comme de fantasmatiques « tranchées » utérines — permet (pour celui qui écrit n'être pas né), de l'ingestion des mots jusqu'à leur défécation, d'évacuer sans fin les restes d'un accouchement inachevé, inabouti. Expulser, sur la scène de l'écriture, les lochies d'un corps mort qui ne cesse d'intoxiquer les entrailles maternelles de même que le propre corps du narrateur, voilà également ce dont il s'agit. Il m'apparaît que c'est la toxicité de la mort, celle d'un enfant-poison — enfant-selle ou enfant-déchet — qui contamine en effet un ventre

un point rouge commença d'apparaître lentement, marquant le centre exact du tourbillon d'une tache sanglante [...]. Le point rouge, en effet, ne faisait que surmonter une longue silhouette blanche, salie d'algues et de coraux, émaciée par le sel de la mer » (*AUR*, p. 182).

³⁹ G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Éd. José Corti, 1948.

⁴⁰ Joëlle de Sermet, *Michel Leiris, poète surréaliste*, *op. cit.*, p. 180-181. Parvenu à la dernière marche de « l'escalier organique », le narrateur dit que c'est « à [sa] mère » et « à [son] enfance » qu'il pense, de même qu'« à l'identique silence qu'avaient coupé d'horribles cris, la nuit où [il] avai[t] été mis au monde. » (*AUR*, p. 22)

⁴¹ Joëlle de Sermet, *op. cit.*, p. 181.

maternel devenu en quelque sorte crypte fécale, que l'acte d'écriture tenterait d'excréter. En ce sens, la scission du moi que suppose la scène du prologue ne représenterait-elle pas, pour le sujet de l'écriture, un moyen fantasmatique de se séparer de ce double mort qui lui colle à la peau?

Arrivé aux deux derniers degrés de l'escalier, là où « la mer des dalles noires et blanches venait mourir au pied de leur falaise », c'est un « débarras rempli de générations entières d'objets hétéroclites » (*AUR*, p. 17) que le narrateur aperçoit à travers la porte entrebâillée d'une antichambre. « Débarras », « débris », « détritits », voilà ce que rencontre ce chercheur d'origine tels autant de déchets qui encombrant, tels les restes d'un mort qui, malgré la dalle funèbre qui recouvre sa tombe, serait mal enterré. C'est bien la mort — « l'atmosphère morte et empuantie des soupentes et des greniers » (p. 21) qu'en cet endroit rencontre surtout le narrateur. À la « lueur malade des lampes familiales » (p. 16), à travers l'écoute « d'étranges rumeurs qui montaient toujours en [lui] », celles de « peines immenses qui gonflaient les maisons à grands coups de leurs soufflets de forge », celles des « désespoirs d'enfants », le narrateur, dans sa descente, bute sur des cadavres, des squelettes, des corps d'animaux blessés et tremble à la vue de son ombre projetée sur les murs sombres de l'escalier, laquelle ressemble à ses yeux aux « traces de plantes antédiluviennes » (p. 13), notamment des mancenilliers, ces « arbres de mort », « arbres de poison » dont — selon la définition qu'en donne le dictionnaire — l'ombre passait pour être mortelle. À ces « arêtes de la naissance » (*Simulacre*, p. 22) — « jusqu'à l'orée du lieu où vie et mort se fondent » (*HM*, p. 232) — s'écorche celui qui, toute sa vie, se voit condamné à descendre cet escalier.

Inaugurant ainsi un voyage qui consiste à « remonter jusqu'à la source », le prologue fait place au récit du héros lancé sur les traces de souvenirs à demi disparus dans les « brumes originelles » — pour reprendre une formule tirée des *Mots sans mémoire* —, tel le manuscrit-testament de Damoclès Siriel englouti par les flots de la

mer. Legs de Siriel, ce texte aux « caractères lisibles encore bien que presque effacés » (*AUR*, p. 80) sera exhumé par un personnage-écrivain qui travaillera à le reconstituer pour qu'aux lecteurs, il puisse être donné à lire.

Traces du mort et invasion contaminante

« Telle devant la niche où dort un saint de pierre
foetus rêvant de tout son crâne déplumé
et muet dans l'utérus comme un mort dans sa terre
coule une cire que l'ardeur de sa flamme fait suer »

Michel Leiris, *La Néréide de la mer Rouge*

« Mots sans mémoire », voilà bien ces mots tirés d'*Aurora*, mais aussi d'autres poèmes et récits poétiques de Michel Leiris, qu'il s'agira ici d'observer telle une microscopie — ou une échographie — imaginaire afin de pouvoir entendre un peu ce qu'ils portent en eux comme traces, tracés et traductions corporelles de la « nuit » originelle. Parler la langue du corps, parler la langue de sensations organiques originaires, bref, parler « la langue des radiations cellulaires » (*HM*, p. 47) — celle des « faisceaux médullaires » (*HM*, p. 23), des « trottoirs lymphatiques » (*HM*, p. 112), des « lacis de viscères » (*HM*, p. 187), des « tourbillons moléculaires » (*LPC*, p. 34-35), des « circonvolutions dans les ténèbres prismatiques » (*LPC*, p. 45) —, tel est l'effort d'une part du discours poétique leirisien pour entrer en possession de ce qui, forcément, est de l'ordre d'une outre-signifiante :

« [...] je voudrais toujours descendre
pareil au fer d'une bêche qui coupe dans la terre le
sillon rectangulaire des tombes
descendre dans cette nuit plus bas que les tropiques
souterrains » (*HM*, p. 57)

Descendons avec le poète à l'intérieur du corps matriciel exposé notamment dans *Aurora*, dans la « chambre souterraine carrée [de] la matrice » (*AUR*, p. 91), de même que dans l'enceinte « d'Aigues-Mortes » qui en est un avatar — cette ville plongée

depuis longtemps « dans une nuit de café noir » (*AUR*, p. 178) — pour tenter de voir et de comprendre comment y apparaissent circuler et se transmettre les effets d'une véritable toxicité mortifère.

Dans la « nuit utérine », une « nuit plus noire que le sang » (*HM*, p. 51), à travers les échanges sanguins mère-enfant, quelque chose d'un « fluide mortel » (*SIM*, p. 16) — figure d'une anxiété maternelle vécue comme mortifère, ou encore de la trace sensorielle d'un mort que continuerait à « porter » la mère? — se propage et fait effraction au pare-excitation que constitue, comme nous l'avons vu, la barrière placentaire. Donneuse de vie, la mère est surtout dans l'œuvre de Leiris donneuse de mort. Le poème *La Néréide de la mer Rouge*, par exemple, en témoigne éloquemment : « [...] son ventre chargé de futurs ossements fait de la femme pleine un sépulcre mouvant » (*HM*, p. 125). Si, de façon générale, l'équivalence entre le berceau originel (le giron maternel) et le tombeau est incontournable, il appert que l'association constante que l'on retrouve dans les textes de Leiris entre les entrailles maternelles — ce « sanglant édifice [en un recoin duquel] prospère et nidifie l'humain malheur », lit-on encore dans le poème de *Haut Mal* « La mère » (p. 94) — et la mort dépasse cette idée d'enténébrement d'une sorte de mort prénatale et qu'elle va au-delà, de même, de l'évident et irréversible constat du don de vie comme ultime don de mort. Bien plus, la mort apparaît chez Leiris comme un poison qui, dès avant la naissance — dès la vie prénatale, donc —, et son existence durant, lui ronge les chairs et brûle son âme. C'est de cette causticité que tente de se libérer l'écrivain en transférant au corps de l'œuvre — dans un geste à la fois nécessaire et illusoire — le venin au moyen d'un crayon (flèche d'Héraclès ou épée de Damoclès) trempé au sang de l'hydre :

« Tant qu'à la froide neutralité de la feuille blanche
en divaguant
je n'aurai pas infusé sa brûlure,

le poison qui me tourmente
ne cessera de ronger mes entrailles. » (*HM*, p. 243)

La mère, la « mer Rouge », par homonymie, exhale son venin et « ronge comme un acide » les pays lointains qui, depuis toujours, hantent le voyageur. N'est-ce pas elle, la mère, éclaboussée de sang, qui, un jour, mit en terre son enfant? Les images maintes fois réitérées d'entrailles maternelles « détestables » (*HM*, p. 68) — le « vagin des meurtrières » (*Le Point cardinal*, p. 63) —, sanglantes, conteneurs d'ossements, de « tiges funestes » (*HM*, p. 68), et « empuanties par l'herbe de tristesse » (*AUR*, p. 112) évoquent l'intérieur d'un corps qui ferait figure de tunique empoisonnée. Serait-il totalement déplacé d'imaginer un fœtus enveloppé dans un manteau de peau et de sang imprégné en secret d'une blessure toxique dont le pus ne cesse de se répandre? Est-il possible de penser à un fœtus nageant dans « l'écume atroce d'une mer de tourments » (*ES*, p. 114), à travers un « fleuve d'ossements » (*ES*, p. 113) et confronté au « fracas terrible des rencontres artérielles » (*ES*, p. 114)? Ne serait-ce pas, avant même le don de vie, ce don de mort qu'en gage d'amour et de fidélité à l'enfant mort, la mère offre à l'enfant substitut? Ne voit-elle pas qu'à l'aube des sens ce présent funeste le brûle déjà? Si certains mots sont sans mémoire, le corps, lui — et le corps matriciel, peut-on supposer — reste imprégné d'une mémoire enfouie dans la chair. Je pense à cet égard à une réflexion frappante d'Annie Ernaux que l'on trouve dans *L'usage de la photo* :

Parmi toutes les croyances dont je ne cherche pas à me départir, il y a celle-ci : les maisons gardent la mémoire de ce qui s'y est passé. Pourquoi non. Selon un article du *Monde*, des généticiens ont assuré que la matrice des femmes conserve l'*empreinte* de tous les enfants, nés ou avortés, qui s'y sont formés. (p. 72)

Pourquoi ne pas croire, de même, que la déflagration traumatique creusée par la mort d'un enfant laisse dans le corps de la mère des traces indélébiles susceptibles d'être ressenties par l'enfant substitut qui aura d'abord à occuper, dans l'espace matriciel, ce lieu pour la vie qui, en un même temps, est un lieu pour la mort dans la mesure où en

serait conservée l'empreinte viscérale? La lecture de l'œuvre de Michel Leiris révèle que les « pigments de la mort » (*ES*, p. 90) peuvent s'incruster dans la peau, telle une marque de naissance imperceptible que porterait le corps, sorte de naevus ou d'« envie » qui, selon la croyance populaire, constitue la trace d'une envie de la mère. Ce secret de la mort, secret de la mère, secret d'une naissance intriquée à une mort, s'inscrit, aux origines, dans la chair qui tout à la fois le porte et l'innomme.

Et s'il s'agissait, sans répit, d'essayer de minéraliser, pour le symboliser, ce cadavre — « mortels reliquaire » (*ES*, p. 79) — que porte et transporte la mère⁴², « mer Rouge », « mer morte », pour qu'il cesse son lent et incessant travail de décomposition :

La pureté des bras que ronge le soleil dur comme les fours à chaux où pourrissent lentement les cadavres de ceux qu'un amour dérisoire a frôlés est aussi fraîche qu'une poche de brise dans le désert, une montagne de sel qui s'effrite dans le vent, un glacier d'alcool plus haut que le point de chute des fantômes. Si le carmin s'alliait au vert des cimetières, la mer serait moins morte, moins minérale, elle étendrait ses rameaux entre mes bras, mes sémaphores de feu, de flamme et de granit. (*ES*, p. 32)

Si la mort n'était qu'une couronne à descendre sur nos têtes, si les astres caressaient de leurs seins les pointes acérées des vertèbres, si les caveaux secrets cessaient d'être les oubliettes où pourrissent à jamais des fragments de cerveau, il y aurait moins de temps pour pâlir, plus d'espace pour s'aveugler. (*ES*, p. 94)

Si l'on peut affirmer sans se tromper que, chez Michel Leiris, le sujet de l'écriture est hanté par la persistance d'une présence mortifère archaïque invisible, insaisissable et innommable — sorte de corps mort qui n'a de cesse, ainsi, de pourrir et de se putréfier —, la nature de « la Chose » en survivance reste cependant obscure et ne peut que faire l'objet d'interprétations diverses appelées par une pluralité de sens. Le passage suivant, tiré d'un court texte appelé *Les foraminifères — Traité des maladies*

⁴² « Quand les drames de la mort charnelle se dénouent devant les spectateurs des nerfs, aux lueurs que la fièvre parsème dans les yeux rampant comme des laves, une coupole transparente s'éclaire intérieurement de milliers d'artifices, et le sang charrie des moraines plus pesantes que des fantômes » (*ES*, p. 82)

mortuaires, me semble illustrer de façon extrêmement intéressante la forme que peut revêtir dans l'imaginaire l'invasion contaminante et mortifère de cet imperceptible corps étranger :

Les foraminifères, êtres microscopiques, vivant dans des coquilles percées de trous qu'ils abandonnent en colonies de pierre.

Somptueuses maladies de la mort, vous les connaissez bien.

Des millions d'êtres. Hors des circuits.

Carnassiers, je broierai tous vos membres. L'illicite comédie du temps enfin, va déchaîner les pierres. Une grêle de flèches insaisissables. Les replis du cerveau.

À travers les vêtements de pierre dure, les foraminifères...

[...]

Le rythme des pensées veules veut une circulation de larmes, qui remplacerait, en poésie, la circulation du sang?

[...]

[...] et tu surgis, enfant voleur armé des migrations, en proie aux colonies de bêtes cachées, crissement de bagarres vagabondes, ô Maladie!

Maladie? Mortuaire plus que mortelle, en raison de la lueur, du suaire plus stable que la selle. Migration folle, indéfinie, hors du château absurde des continents, métamorphose, bloc foré par des milliers de dards...

(*Les foraminifères — Traité des maladies mortuaires*, in *ES*, p. 68-69)

Les foraminifères n'incarnent-ils pas en effet la figure d'un « autre-que-soi » interne qui vit en parasite et qui, indésirable et redoutable invité, intoxique le corps-psyché de l'hôte à l'intérieur duquel il loge? Perdus dans les veines tel un agent infectieux — « Violet indigo bleu vert jaune orangé rouge. Quelle peste s'est faufilée dans la nuit de ses veines pour que le monde, insidieusement contaminé, se résolve en cette floraison de tatouages et de taches? » s'interroge Leiris à propos de son ami peintre dans ses « Marrons sculptés pour Miro » (*MSM*, p. 139) — les foraminifères apparaissent comme un « virus insaisissable ». N'y aurait-il pas lieu, en ce sens, de parler d'une sorte de vampirisme ou plutôt de cannibalisme fœtal⁴³ d'ordre

⁴³ Rarement abordée, cette question relative au cannibalisme fœtal fait cependant l'objet du roman *L'enfant migrant* d'Aude. Durant une grossesse gémellaire, une femme apprend par son médecin que l'un des fœtus, d'abord vigoureux, s'étirole de jour en jour « en transfusant son jumeau ». On lui annonce finalement, sans en avoir la certitude absolue, qu'il est probablement mort: « [...] quand

psychique? Dans les textes et les récits poétiques de Michel Leiris, le sujet de l'écriture est constamment en lutte avec une ombre — « algues carnassières » (*ES*, p. 71), « aigue marine » (*HM*, p. 45) — qui l'emprisonne et l'étouffe. C'est une contamination des territoires psychiques du soi et de l'autre, c'est cette étrange cohabitation des morts avec les vivants dans un monde de sang et d'eau que nous retrouvons dans ce dialogue qu'entend le narrateur du *Point cardinal* :

- Plus haut que le cadastre blanc des lunaisons, avec quoi les morts marquent-ils les limites de leur antre?
- Ils marquent leur séjour angulaire avec la cendre et les tessons du sang.
- Et toi, qu'inscris-tu dans ton domaine?
- Magique zèbre de feu, voici que le couteau devient trigone. Il s'échappe et raye indéfiniment l'aurore, les moustiques et les écharpes froissées du marécage doré. Brusque tourmente trempée du sel et de la mer, chevelure des sueurs, ô sœur vorace... (*LPC*, p. 60)

La mère, qui apparaît à maintes reprises sous les traits de « l'ogresse » et de la « goule » (*HM*, p. 95), ne figure-t-elle pas aussi cette mère mangeuse d'enfants qui aurait avalé, en un macabre festin cannibalique, le corps mort de son enfant? Le poème intitulé *Festin*, notamment — dont voici quelques extraits choisis —, nous le donne à penser :

elle a compris qu'elle devait garder le fœtus mort jusqu'à la naissance de l'autre, elle s'est mise à crier en se frappant violemment le ventre. Elle imaginait que le petit cadavre allait bouffir en elle, tel un noyé, pour ensuite entamer son processus de décomposition. On a mis des heures à la calmer et à lui faire accepter la nécessité de cette rétention morbide. Une image idyllique s'était formée en Corinne lorsqu'elle avait appris qu'elle portait des jumeaux: elle les voyait dans le même cocon liquide, imbriqués dans une réconfortante étreinte, l'un suçant le pouce de l'autre. Une image effroyable venait de la remplacer: elle était devenue à la fois le tombeau du plus petit et l'antre du jeune ogre qui l'avait dévoré. » (p. 14-15) Contre toute attente, l'enfant que tous croyaient mort s'avérera être vivant, malgré sa petitesse, et l'on comprend que, finalement, c'est au prix de la survie de l'autre qu'il a failli payer de sa propre vie. Le roman montre l'indicible complicité de la « bulle magique » (p. 14-15) qui existe entre les deux frères et particulièrement l'extrême dépendance du jumeau qui, in utero, s'est « gorgé du sang et de la vie de son frère » (p. 30) Voir Aude, *L'enfant migrant*, Éd. XYZ, 1998.

Pour dessert on apporte un grand gâteau de givre
 Quelle terrible froideur après les viscères fumants!
 [...]
 Les archers geignent de terreur et de froid
 leurs armes se courbent puis se redressent
 quand passent ces femmes aux têtes de voleurs et de
 mangeurs d'enfants
 [...]
 J'aime écouter tomber les flèches de ces rires enchantés
 sur la cible du ciel où les nuages se dérident
 En bas se gonfle l'orgue sanguinaire
 des voix de ceux que décurent ces reines sans mélancolie
 au grand banquet des fringales carnassières
 des caresses de cristal
 et des plaisirs vivants (*HM*, p. 74-75)

L'enfant substitut n'est-il pas convié, à l'aurore de la vie — dans « l'eau-mère des ossatures » (*HM*, p. 104) —, à partager ce repas de deuil?

O toi le terrifié!
 vaincu par la tempête de ton ombre
 [...]
 Et que s'écroulent maintenant les jours et les années
 ruent les marées
 vomissent les volcans
 [...]
 un désert dénudé sera la parure suprême
 du passant qui ressemble à ce jet d'eau ardent
 parce qu'il bouge en se mangeant lui-même (*HM*, p. 93)

Si survivance il y a, c'est au prix de cette imperceptible opération d'exsanguino-transfusion dont il a été question. L'enfant de remplacement n'incarne-t-il pas en quelque sorte la restitution de l'enfant mort dévoré par une mère faisant figure de Cronos? De là, peut-être, ces images de viscères — « champignonnières » (*AUR*, p. 189) — gonflées d'enfants-poisons, enfants résidus que crache la mère tel un

volcan, « jetant sa pourpre de cendres, son paquet de laves brûlantes⁴⁴ » (« La mère », in *HM*, p. 95). De là, peut-être aussi, l'idée de se manger soi-même — en tentant de manger l'autre — en un acte éternel d'autodévoration. L'enfant voleur, dont la figure revient à quelques reprises dans les poèmes leirisiens⁴⁵, est cet enfant qui, pour revendiquer sa place propre, doit dans un même temps ravir celle d'un autre. Comment ne pas repenser, en méditant sur ce que nous reconnaissons comme la persistance de la présence d'un double mort depuis l'espace prénatal même, aux propos déjà cités d'Emmanuel Lewis soutenant que durant certaines « grossesses de remplacement » « le mort et le fœtus vivant habitent tous deux le corps et l'esprit de la mère »? Ce fantasme de grossesse gémellaire n'est pas étranger au duel cannibalique — à la fois figure d'une inséparable union symbiotique — auquel est livré le sujet de l'écriture dans les textes poétiques leirisiens. Une telle sphère archaïque, à l'intérieur de laquelle on suppose qu'il peut y avoir coexistence d'un mort et d'un vivant, apparaît comme une bulle jumelle que le sujet enfant de remplacement, toute sa vie, en un même mouvement, cherchera à remplacer et tentera de crever parce qu'elle est la figure d'une appartenance intime en même temps qu'objet d'aliénation :

[...] chacun a ses petits fantômes
 qui s'en vont à l'école
 La nuit tombe
 Les hommes se couchent
 Ils collent leur bouche à la bouche des morts
 dont le souffle imperceptible s'endort au creux des pailles
 [...]
 Nature double je suis pris (*HM*, p. 186)

⁴⁴ Il en est de même de ce passage d'*Aurora*: « [...] vomissure de la vie qui lâche par tous ses pores les sécrétions immondes de la tranquillité, viscères gonflées d'enfants répandus sur le monde comme une moisissure » (*AUR*, p. 38)

⁴⁵ Notamment dans cet autre passage des *foraminifères*: « [...] les migrations se font jour à travers les frontières et font tourner la sphère avec des cruautés d'enfants voleurs. » in *ES*, p. 68.

Cette étreinte d'une ombre glacée, ce collage mortifère, dit ce qu'il en est de la « résistance » des morts et de la survivance des corps : « De même les hommes, en tombant dans la mort, entraînent peut-être avec eux un bagage de liens sensibles, filaments de survivance charnelle qu'ils ont captés sur le monde durant leur passage. » (ES, p. 107) L'image de l'homme « pris » à un double mort tel un canotier qu'on dit amarré à un corps-mort me fait penser à ce personnage de Maupassant qui, sans le savoir, est fait prisonnier d'un cadavre auquel s'est accrochée l'ancre de son canot. Longtemps, c'est en vain qu'il tentera de tirer sur la chaîne sans que l'ancre ne cède. Il n'osera non plus nager jusqu'à la berge puisque dans son effroi il lui semble qu'il se sentirait « tiré par les pieds tout au fond de cette eau noire.⁴⁶ »

L'informulable question du double apparaît là dans ce lien sensible — filament, ficelle, minuscule fibrille, invisible veinule ou encore ruban de cou d'Olympia — qui attache le sujet de l'écriture à cette « ombre femelle⁴⁷ », figure de l'Autre interne qui l'habite, étrange lympe qui circule dans ses veines, monstrueuse nymphe ou néréide terrée, enterrée, dans le ventre de la mer Rouge :

*« Car au centre de la mer Rouge
couche une femme au ventre avide
aux yeux perdus signaux qui bougent
pendus à sa face livide*

*Ses cheveux sont une fumée
sa bouche suceuse est exsangue
son cou est à jamais coupé*

⁴⁶ Guy de Maupassant, « Sur l'eau », in *Contes fantastiques complets*, Marabout, 1973, p. 93.

⁴⁷ Le texte de Nabokov « Scène de la vie d'un monstre double », par exemple, qui met en scène un couple de frères siamois relié à hauteur du cordon ombilical par une bande charnue de cartilage, à l'heure de présentifier dans la matérialité des corps cette sorte d'emprise gémellaire. Il en est de même du recueil de nouvelles *On pense si peu à l'amour* (Actes Sud) de la torontoise Barbara Gowdy dans lequel on retrouve notamment le personnage d'un homme affublé depuis sa naissance d'une seconde tête malfaisante (anomalie qui « est aussi une présence familière, constitutive de l'identité ») et celui d'une femme sous les jupes de laquelle se cache « une troisième jambe et un second bas-ventre appartenant à Sue, ainsi nommée par sa mère, qui en a fait une sœur siamoise inaboutie. » Voir à ce sujet l'article de Marie-Andrée Lamontagne « Le grand frisson des petites gens », in *Spirale*, dossier « Les variables de l'amour », no 198, septembre-octobre 2004, p. 29.

mais ses deux bras sont une cangue

[...]

Au fin fond de la mer veillait les dents lucides
et sa gorge fanée goudronnée de sanglots
guettant les suppliciés la vieille néréide
qu'on appelle l'Amante-aux-reflets-de-couteau

mais que je nomme moi maudissant mes mains vides
femelle de mon ombre et foudroyant pavot
puisque je dormirai en elle jusqu'aux ides
du mois vague où la terre ouvre grands ses caveaux

[...]

Les vents ont décoché pour moi l'ardente flèche
de l'avenir gravé d'espérance et de mots
mais je suis prisonnier de cette ombre que lèche
la gorgone qui n'a que les os sous la peau

Je l'appelle Ma mort Menottes d'or luisantes
Cave d'alcool trop fort Mère pas assez tendre
Lichen poussant sur les décombres qui me hantent
Reflet profond des yeux dont des pleurs vont descendre

[...]

La Néréide de la mer Rouge, in Haut Mal, p. 135-136.

Tel Ulysse appelé par le chant des sirènes, Michel Leiris, écrivain, ne fut-il pas toute sa vie interpellé par les pleurs de la mère (gorgone léchant interminablement sa blessure), happé par une plainte funèbre contre laquelle il n'a cessé de lutter pour se garder de la séduction mortelle qu'elle exerça? N'est-ce pas à la fois l'enchantement et l'effrayante « démesure » de cette voix — écho de l'autre et de soi — qui saisit l'ethnologue-voyageur parti à la rencontre de lui-même lorsqu'en cette mythique Afrique il navigua sur les eaux de la mer rouge? Résister à cor et à cri à la violence de la voix maternelle qui, à l'origine, appelle l'enfant de remplacement comme autre, voilà peut-être obscurément ce dont il s'agit. Il me semble pouvoir parler, à propos de cet étrange chant de bienvenu qui accueille celui qui est appelé à la vie au nom de la mort — tel un singulier éloge funèbre —, d'une sorte de viol musical primitif qui remonterait à la première alliance « sonosphérique » mère-fœtus. Le passage suivant,

tiré du *Point cardinal* — ce récit onirique dans lequel le narrateur, parti sur les traces d'une jeune fille nommée l'Ingénue, explore, à l'instar du narrateur d'*Aurora*, une ville faisant figure de corps —, donne à voir et à entendre, dans ce monde de sang et d'eau, encore une fois, l'imagerie d'une présence sonore invasive, celle d'une voix menaçante :

Battus par les vagues végétales de cette voix onduleuse, les murs imaginaires commençaient à apparaître par instants et l'on voyait leur trame comme le réseau des veines lorsque passe le sang. [...] Niveau mobile des flottaisons, la voix se boursoufflait de cataclysmes maritimes et volcaniques, cyclones et laves des perceptions, qui marquaient l'air de longues traces sulfureuses [...]. La sphère écarlate de l'amour glissait le long de l'axe impondérable de la voix, tous les phantasmes déployés dans les failles profondes de cette armure dont les articulations laissaient transparaître la pensée. Voix sanglante, essentielle, ce fut d'abord un vol de messages qui passèrent à ma gauche et s'enfuirent vers l'horizon sans désirs, avec de grandes clameurs d'oiseaux de nuit [...]. (*LPC*, p. 57-58)

Dans le passage cité, de même que dans ces expressions de Leiris sur lesquels ma lecture s'est arrêtée — « arêtes sonores qui transmettent les remous » (*HM*, p. 188); « muscle sonore » (*HM*, p. 184); « leurs artères chantaient la ronde du sang » (*HM*, p. 48); « le suaïre des voix » (*SIM*, p. 15) — il m'a semblé qu'était bien donnée à entendre la résonance d'une voix maternelle originaire dont les modulations (sons viscéraux perçue comme du morse) resteraient imprégnées et « enregistrées » dans le corps. Ces images poétiques de Leiris trouvent en effet un écho saisissant dans les propos de l'oto-rhino-laryngologue et psycholinguiste français Alfred Tomatis sur les traces d'imprégnabilité sonore du corps fœtal, sur une « mémoire du corps », sur le rôle fondamental de la peau dans la perception sonique du fœtus et sur les réponses musculaires de ce dernier aux sons qui l'environnent⁴⁸. À travers les bruits cellulaires

⁴⁸ Dans ses recherches sur l'ouïe fœtale, Alfred Tomatis soutient (en témoigneraient les diverses approches anatomo-physiologiques) l'existence d'une perception auditive fœtale dès le quatrième mois de la vie intra-utérine. En ce qui concerne la question d'une « mémoire du corps » ou d'une sorte d'engrammation corporelle des sons entendus, le cas d'Isabelle rapporté par Tomatis est à cet égard éloquent. Il s'agit d'une enfant de quatre ans présentant des problèmes de communication. Au cours du

et moléculaires, à travers le fracas de la circulation sanguine, le bruit de digestion de la mère et le vacarme des battements de cœur, parvient au fœtus la modulation première et essentielle de la voix de la mère :

Tandis que tous les bruits qui traduisent la vie neuro-végétative de la mère se propageront au travers des tissus, se heurteront à la paroi utérine en agissant au travers du liquide amniotique, la voix de la mère selon toute vraisemblance pourra atteindre la cavité utérine et l'oreille du fœtus par un cheminement le long de la colonne vertébrale de la mère, donc par transmission osseuse, laquelle jouera le rôle de filtre. Au-delà de la vie végétative de sa mère, le fœtus percevra donc dans le lointain cette voix qui amorce le dialogue, qui passe le message affectif.⁴⁹

Si le sang est l'agent premier de la transmission dans le monde de l'intra-utérinité, on constate ainsi que la voix maternelle, par la qualité de résonance du squelette de la mère (et grâce à la réceptivité fœtale, notamment de l'ouïe), en constitue un canal tout aussi spécifique.

Le corps même de la mère, ainsi, se fait voix. Bien plus, pour reprendre l'interprétation de Tomatis, il est comme un instrument de musique capable de faire vibrer le corps fœtal et de lui transmettre les plus fines oscillations de sa voix. C'est également de cette imagerie sensorielle que s'inspire Peter Sloterdijk dans de très belles pages sur la première alliance sonosphérique : « Celui-ci [l'enfant] écoute attentivement contre le bas du bassin et la colonne vertébrale de la mère, comme un visiteur curieux colle l'oreille à une porte derrière laquelle il suppose l'existence de secrets gratifiants.⁵⁰ » « Le stade des sirènes », comme le nomme Sloterdijk en faisant

deuxième entretien, le père de l'enfant fait remarquer au médecin qu'il avait récemment observé qu'Isabelle tentait davantage de s'exprimer et qu'elle semblait mieux comprendre lorsque, à l'occasion, pour soutenir un dialogue hors de la portée de leurs enfants, lui et sa femme parlaient anglais entre eux. Refusant d'abord l'hypothèse de Tomatis supposant que c'était sans doute parce que sa femme avait parlé cette langue lorsqu'elle était enceinte, le père confirma après-coup que pendant les trois premiers mois de sa grossesse sa femme avait occupé un emploi dans le cadre duquel elle s'exprimait uniquement en anglais. Voir Alfred Tomatis, *La nuit utérine*, Paris, Éd. Stock, 1981.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 152.

⁵⁰ Peter Sloterdijk, *Bulles, Sphères 1*, op. cit., p. 555.

référence à Homère, évoque pour lui cette période au cours de laquelle l'enfant prête l'oreille — en acceptant ou alors en refusant d'être atteint par son message — à l'appel de la mère. La lecture de l'œuvre de Michel Leiris laisse entendre que ce chant de bienvenu, tel le salut prophétique de l'ange de la mort sur lequel s'achève *Fourbis* (annonciateur du saut dans la mort qui sera décrit dans *Fibrilles*), relève davantage de l'éloge posthume. Ne serait-ce pas jusque dans ce lieu prénatal, là où s'amorce la faculté d'écoute de l'autre et de soi — écho d'une « confuse mais ontologique perception » —, dans cette co-audition fondatrice, que Leiris, fasciné par le chant, le cri et la voix (dont on retrouve la prédominance dans ces derniers écrits), recherche le frêle bruissement d'une voix intime modelée à la fois par l'enchantement et la violence de cette langue maternelle originaire et immémoriale?

4.2.2 Le deuil impossible de l'Eurydice perdue : le placenta, l'enfant mort et le double

Dans la poursuite de cette réflexion sur la représentation, dans les écrits poétiques de Michel Leiris, d'une transmission mortifère intra-utérine d'ordre traumatique et afin de reprendre et de nouer à l'ensemble du sujet de cette thèse la question du double qui a été soulevée, il s'agira dans les pages qui vont suivre de nous livrer à quelques réflexions sur ce que Peter Sloterdijk appelle « l'Avec perdu », à savoir : la doublure primitive du sujet qu'est le placenta.

La psychanalyse, on le sait (pensons seulement à Dolto), a mis en rapport direct la constitution du double avec la symbolisation inconsciente de cet organe que notre société traite comme un déchet et qu'elle élimine comme un excrément. En Afrique où on l'enterre pour ne pas que l'âme qui lui est attachée ne revienne hanter celui qui, à la naissance, l'a abandonné, on a compris toute l'importance de ce double de chair qui figure le Second le plus intime du sujet. L'enfant, *in utero*, n'est pas relié directement à la mère. C'est à son « Avec » qu'il est uni tel Orphée à son Eurydice. Et

c'est avec elle qu'il naîtra, ayant à peine le temps de se retourner pour entrapercevoir son ombre disparaissant à jamais :

Toutes les naissances sont des naissances gémellaires. Personne ne vient au monde sans accompagnement ni escorte. À chaque nouveau venu qui monte vers la lumière succède une Eurydice, anonyme, muette et qui n'a pas été créée pour être vue. Ce qui restera, l'individu, ce que l'on ne peut plus diviser de nouveau, est déjà le résultat d'une coupure divisante qui partage les inséparables des premiers temps en l'enfant et son reste. Eurydice disparaît, mais ce serait se fier aux apparences de croire qu'elle disparaît sans laisser de traces; car outre le nombril — ce monument, gravé dans la chair, du lien dissous avec elle —, elle laisse un espace vide sphérique dans l'espace environnant l'enfant, son protégé et son jumeau. L'accompagnatrice qui, à l'origine, se situait *là-bas* dans la première proximité, prend congé discrètement en laissant ouvert le point de l'absence.⁵¹

En tant que représentant fantomatique du moi, cette chose sanguinolente qui, à l'origine, constitua l'anonyme empreinte anatomique de soi, ne figure-t-elle pas sous une forme organique les contours imaginaires de l'enfant disparu qui hante le corps-psyché de l'enfant de remplacement? Dans une étude qui fait appel à l'ethnologie et à la psychanalyse, Aboubacar Barry avance l'idée que, dans les sociétés africaines, le placenta représente l'enfant mort. Petit cadavre qu'on enterre, il y apparaît en effet comme la dépouille mortelle de « l'âme extérieure » ou de l'ancêtre personnel (aïeul fondateur) auquel est lié le sujet. Une telle conception du placenta comme frère jumeau ou sœur jumelle disparus nous permet de penser, sous la forme d'un complément réel, indispensable et corporel, ce qu'il en est du double imaginaire de l'enfant remplaçant. En effet, comme l'écrit Sloterdijk, « L'Avec était notre source larvaire privée et notre génie conjurée; il était lié à toi d'une manière plus fraternelle que n'importe quelle sœur, n'importe quel frère extérieurs ne pourraient l'être.⁵² » Toute sa vie, le sujet aura à traîner avec lui ce double promis à la mort avec lequel il naquit — est-il besoin de préciser qu'une naissance n'est complète que lorsque le

⁵¹ *Ibid.*, p. 452.

⁵² *Ibid.*, p. 390.

placenta a quitté intégralement l'utérus? — et dont il porte la cicatrice ombilicale de son absence. C'est à cela, à cet Avec perdu constitutif de l'être, que peut être rattachée la notice suivante de Leiris à propos d'un « traité sur la chute des corps imaginé en rêve et oublié, à cela près, au réveil⁵³ » :

“Toute chose, en tombant, entraîne avec soi son petit CUM”

Le CUM (en latin : avec) est l'adjuvant, le faisceau de relations, c'est-à-dire d'accidents, qu'un corps traîne avec soi lorsqu'il se déplace. C'est aussi une fraction de la substance des corps avoisinants, toute relation entre deux corps étant forcément une chose matérielle, participant de la substance des deux corps à la fois. (ES, p. 107)

L'accompagnateur originel est l'autre corps du moi qui doit mourir pour que « je » puisse émerger comme sujet. Il se présente comme le *beelun* des Bambara qui n'est pas le double mais le signe de l'absence, le représentant fantomatique du moi « qui peut se manifester quand je suis mort, mais aussi de mon vivant, quand je suis absent, au loin. Ce signe de l'absence, double sans double du sujet, c'est ce qui signe l'anéantissement du moi. Il doit être maintenu absent parce que quand il se présente, il le fait à la place du sujet, qu'il remplace donc.⁵⁴ » En regard de l'enfant de remplacement, la métaphore du double placentaire permet ainsi, à mon sens, de

⁵³ Michel Leiris, « Note sur une soi-disant phrase de Paracelse, imaginée la nuit, et figurée mnémotechniquement au réveil », *Les foraminifères*, in *L'évasion souterraine*, p. 107.

⁵⁴ Aboubacar Barry, *Le corps, la mort et l'esprit du lignage. L'ancêtre et le sorcier en clinique africaine*, Paris, Éd. L'Harmattan, coll. « Santé, sociétés et cultures », 2001, p. 58. Ajoutons que c'est quelque chose de ce *beelun* – impossible à saisir et à rencontrer sinon sous peine d'en mourir – qui fait l'objet du passage suivant de Leiris tiré d'une « note sur le voyage de Magellan » : « Donc il est possible que chaque point de la terre soit répété une infinité de fois, et par conséquent chaque objet et chaque individu. Mais, comme deux milieux identiques n'ont pas de raison de se comporter différemment, chaque mouvement d'un individu N_a se trouve identiquement répété [...] par tous ses semblables N_a. Il est donc impossible que nous rencontrions jamais un de nos sosies, car, quand nous nous rapprochons de lui, il se rapproche d'autant d'un autre, en s'éloignant évidemment de nous (comme cet autre s'éloigne de lui). Toutefois, ceci peut justifier la superstition des anciens, qui croyaient que, pour un individu quelconque, la rencontre de son double était un signe de mort. » *Les foraminifères* in *L'évasion souterraine*, op. cit., p. 106.

donner corps et forme à la représentation de l'enfant mort, cette part défunte de soi qui, faute d'être enterrée, ne cesse de harceler et d'intoxiquer le sujet.

Prisonnier d'une cloche de chair qu'il ne parvient jamais à crever, l'enfant remplaçant est éternellement coiffé de son ombre nourricière. Comment, pour le sujet enfant de remplacement « non né », se *séparer* de « l'Avec-suiveur » — nécessaire et mortifère? Dans l'œuvre de Michel Leiris, plus précisément dans l'acte de castration ombilicale première, celui d'un dédoublement libérateur, quelque chose a achoppé. Ne faut-il pas à l'écrivain nécessairement remonter jusque là où fut perdu ce qui, pourtant, s'obstine à coller à la peau, telle la glu qui, dans ses rêves, s'échappe du corps des cadavres? Qu'est-ce qui, du visqueux, du monstrueux ou du nauséux, persiste à adhérer au corps-psyché du sujet? Ne lui faut-il pas effectivement se retourner encore et encore vers ce temps prénatal et natal dans l'espoir, toujours, d'apercevoir, sans doute pour enfin en faire le deuil, l'anonyme et muette Eurydice, figure de l'invisible et impalpable peau en trop constitutive pourtant du souffle vital qui lui permet de vivre? C'est avec l'impossible deuil de la part manquante de soi qu'est aux prises l'enfant appelé à la vie au nom d'un autre. Impossible, mais nécessaire, voilà comment se présente le travail de deuil de cet enfant prisonnier d'un complément intime qui, malgré son invisibilité, ne garde pas ses distances, étrange et étrangère « loque de son ombre soudée à ses pas comme un corps de cheval au torse d'un centaure » (*HM*, p. 137).

Si, comme le souligne Peter Sloterdijk — et comme le soulignait Lacan —, nous sommes tous orphelins de la *Chose*, chez Leiris une inconsolabilité foncière, natale, dirais-je, ne cesse de se dire à chacune des pages de l'œuvre. C'est un manque sans nom, celui d'un objet bienveillant, contenant et soutenant, qui y est déclamé en une éternelle et inlassable plainte :

Cible : cette chose extérieure, cet objet tendre et introuvable qu'il faudrait définir — et définir cette chose serait peut-être la trouver? — cet objet dont l'absence explique pourquoi ma vie s'écoule dans un état d'angoisse et d'oisiveté, de désir ne dépassant guère la vague rêvasserie, cet objet impossible à découvrir et au désir anxieux, sevré, duquel ma peur de la mort se rattache, l'objet à quoi je pourrais me lier et en quoi je pourrais m'oublier. Cible : n'est-ce pas dans cette direction, la mise au jour de ce pour quoi je puis juger valable d'exister — cela résumé pratiquement en la hantise métaphorique d'un objet aussi exaltant qu'une musique — qu'ici, comme en réalité, je vais? (*BIF*, p. 269)

La Chose manquante, cet objet inconnu, semble apparaître ici comme un objet psychologique préobjectif, disons un « nobjet » : « Ce quelque chose intime, inaccessible, en la présence et sous la résonance duquel, seulement, le sujet est complet, nous l'appelons ici, en nous rattachant à l'expression forgée par Thomas Macho, le nobjet.⁵⁵ » Il ne s'agirait pas en ce cas d'un lien d'objet en tant que tel (inexistant à ce stade préobjectif. Il en est de même du « sujet » que l'on pourrait alors appeler avec Sloterdijk un « nsujet ») mais plutôt d'une empreinte intime, fondatrice du sujet à venir. Le nsujet serait ainsi façonné par ce complément invisible, infigurable, mais constitutif de soi. L'empreinte placentaire, en tant qu'« Avec » faisant figure de tiers entre la mère et l'enfant, se présente comme une « mère du dedans ».

Dans la citation précédente, c'est une radicale impossibilité de vivre, de rester solitaire et intègre sans « l'objet » / « nobjet » qui figure la part manquante de soi qui est donné à lire. N'appert-il pas ainsi que pour l'enfant de remplacement, c'est l'enfant mort qui, dans ce duo préobjectif, constitue l'invisible partenaire de jeu? Comment vivre avec la persistance de cette présence trop intrusive et trop peu bienveillante? Comment vivre avec l'ombre de cet objet maternel projetée sur le Moi? Comment vivre avec ce nobjet à la fois objet de désir et de hantise? Pour celui qui est né de la mort de l'autre, comment croire qu'il est valable de vivre?

⁵⁵ Peter Sloterdijk, *Bulles. Sphères 1*, op. cit., p. 510.

« La mise au jour de ce pour quoi je puis juger valable d'exister », voilà clairement résumé l'essence du projet d'écriture leirisien. Pour celui qui ne s'est pas senti salué pour lui-même, écrire — et écrire en son nom propre — ne constitue-t-il pas l'effort douloureux et toujours à recommencer qu'il se doit à lui-même pour se convertir à « cette croyance selon laquelle il est avantageux pour lui d'être né⁵⁶ » ? Si l'on peut penser que la tristesse mélancolique de Michel Leiris, cette inconsolabilité qui résonne comme en un requiem dans toute l'œuvre, s'éclaire du soleil noir du deuil de la mère, on peut croire également qu'elle prend racine dans le sentiment de cette indicible trahison :

La mélancolie représente la pathologie de l'exil dans la pureté — l'appauvrissement du monde intérieur par le retrait du champ de proximité qui dispense la vie. Dans ce sens, l'homme mélancolique serait un hérétique de la croyance en sa bonne étoile — un athée pour ce qui concerne son propre génie ou le double invisible qui aurait dû le convaincre de l'insurpassable avantage qu'il y a à être soi-même et pas un autre. La mélancolie est la forme massive de la croyance dans le fait d'être abandonné par le dieu ou la déesse du complément intime, celle ou celui dont la présence initiale avait donné à l'existence propre son mouvement natal. Avec la mauvaise humeur la plus profonde, le sujet répond à l'expérience d'une tromperie métaphysique, celle d'avoir été attiré à la vie par le grand Autre intime, avant d'être abandonné par lui à mi-parcours.⁵⁷

Être appelé à vivre dans — et Avec — l'ombre de l'autre mort, et être ainsi condamné à n'être jamais complet, non plus qu'à naître jamais tout à fait, voilà la « tromperie métaphysique » à laquelle se voit confronté le sujet enfant de remplacement. Le deuil qui, chez Leiris, « ne se sait pas » — le mélancolique ne sait pas ce qu'il a perdu, avançait Freud dans « Deuil et mélancolie » — est peut-être au fond celui d'une perte ontologique, perte du droit à sa propre vie, à sa propre mort et à son propre nom : « J'écris parce que je ne suis pas vivant. Écrire me donne une vie factice. » (*ES*, p. 119) Voilà la tristesse mélancolique du sujet qui, pour vivre, se voit éternellement

⁵⁶ *Ibid.*, p. 430.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 503-504.

condamné à « se perdre », pour reprendre ce titre d'Annie Ernaux. Il n'y a pas de quoi s'amuser pour l'incroyant qui, depuis toujours — depuis la nuit utérine même —, a le sentiment que « la Muse ment » (*ES*, p. 112). Telle est chez Leiris, la vive blessure de naissance : « Naître — traîné, trahi : paraître » (*GSG*, p. 100).

En deuil de lui-même, donc, en deuil d'une complétude originelle, Michel Leiris ne se remet pas d'un tel manque à être. Inlassablement l'écrivain tentera de (se) représenter la forme de ce dédoublement interne. Dans son *Journal* il écrit avoir toujours regardé comme son vrai portrait — avec le dessin de Masson fait d'après lui figurant un homme qui jette sur une table des dés (ceux-là même de sa destinée, peut-on penser) tout en détournant les yeux pour ne pas les voir — la lithographie de *Simulacre* « dans laquelle un visage d'homme et un visage de femme apparaissent comme s'ils devaient être éternellement unis en même temps que séparés » (*JOUR*, p. 330) N'est-ce pas cette ombre femelle — « femelle de mon ombre » écrivait le narrateur de *La Néréide de la mer rouge* — que, toujours (et malgré le boulet qu'elle constitue), Michel Leiris tente de rejoindre afin de combler la faille qui se creuse entre « je » et « je » lorsque « je » rime avec « nous »⁵⁸. Comme le souligne Sloterdijk,

⁵⁸ Rejoignant tout à fait la description de la lithographie de Masson, le poème de Leiris intitulé « Divisé » dit encore ce qu'il en est de la bipartition imaginaire instituée, imagine-t-on, par le couperet de la naissance pour ceux et celles qui sont esclaves d'une « passion sinistre » (« Les galériens » in *HM*, p. 44) :

« Le verre
que le vin coupe à mi-hauteur quand une main parci-
monieuse ne l'emplit pas jusqu'à ras bord,
le pain
attaqué droit ou en biseau par le couteau qui fend aussi
le fruit, nord et sud de saveur,
la chevelure
que scinde en deux masses divergentes le récif mobile
du peigne dressé parallèlement au courant,
l'huître
et sa double valve,
l'oiseau
et la bipartition symétrique de ses ailes
ressemblent au couple alternativement séparé et uni
des deux lèvres,

en faisant revivre des intuitions platoniciennes, si « tout sujet est le reste instable d'un couple dont la moitié que l'on a ôtée ne cesse jamais de revendiquer celle qui est restée⁵⁹ », l'on pourrait avancer que Leiris, écrivain enfant de remplacement, ne cesse jamais, lui, de désirer reconquérir sa « jumelle » disparue. Ce serait bien de cet étrange alter ego, figure de la sœur morte qu'il n'a pas connue, que Narcisse, au miroir de l'autobiographie leirisienne, demeure inconsolable.

Dans le lien qui l'unit à Zette, son épouse, à travers le rôle de témoin de sa vie qu'il lui a ouvertement assigné, c'est un tel complément gémellaire que Leiris a recherché. N'a-t-il pas également reconnu dans le destin de « la fillette à l'orange » la ressemblance d'une même « tromperie métaphysique » ; elle, l'enfant abandonnée, à qui, très tôt, l'on a demandé, on le sait, d'être « autre » que ce qu'elle était ? Derrière l'image de l'enfant consolée que l'on retrouve dans le touchant portrait ici cité se camoufle la duperie de la mère qui, aux yeux de tous, fait de sa fille une sœur :

Petite fille, ma femme souffrait beaucoup des dents et devait souvent se rendre par chemin de fer chez un dentiste, dans une localité voisine de celle où elle habitait. Pour alléger son tourment, sa sœur aînée [sa mère], qui l'escortait, lui achetait alors une orange. Je ne puis imaginer la plénitude et l'éclat du modeste joyau de la nature jardinée qu'une grande personne donnait à cette enfant qu'elle voulait aider à prendre son mal en patience, sans me sentir envahi par un flot de tendresse lancinante, pitié moins charitable qu'amoureuse qui semble venir droit des viscères et s'adresser à celle qui, bien que des vents contraires à la parole donnée m'aient parfois fait dériver, sera devenue l'indissociable partenaire à défaut de qui, si le malheur m'isolait, je n'aurais probablement même plus le cœur de m'exprimer. La peinture serait-elle aujourd'hui mon occupation privilégiée, je travaillerais peut-être à un tableau intitulé *La Fillette à l'orange*. (AC, p. 118)⁶⁰

entre lesquelles s'immisce une mince faille,
image du vide grandissant
qui mon cœur et moi nous sépare. » (HM, p. 198)

⁵⁹ Peter Sloterdijk, *Bulles. Sphères 1*, op. cit., p. 96)

⁶⁰ Comment ne pas relever ici, comme s'il s'agissait d'un diptyque, l'épisode relaté par Leiris dans *L'âge d'homme* à propos de la cruelle tromperie dont, enfant, il fut victime alors que, le conduisant chez le médecin pour une opération à la gorge (sans anesthésie), il croyait que ses parents l'emmenaient au cirque : « Ce souvenir est, je crois, le plus pénible de mes souvenirs d'enfance. Non

« Frère et sœur » d'une originaire inconsolabilité, on peut imaginer que Leiris a bien trouvé en Zette la figure d'une sœur consolatrice, celle d'une « consœur » : « Le cadeau d'adieu d'Eurydice à Orphée, c'est l'espace dans lequel des remplacements sont possibles.⁶¹ » Le cadeau empoisonné de l'enfant de remplacement est en même temps cet espace offert à la création. Zette, j'y reviendrai encore, porte en son visage « l'ombre femelle » de l'Autre fait chair. « Indissociable partenaire », elle est l'accompagnatrice intime indispensable :

Dans les duos préobjectifs ou constituants de l'existence, le jeu de l'un est cependant toujours aussi le jeu de l'autre, et si l'on ôte son partenaire de jeu au sujet en devenir, la musique meurt à l'instant même, parce que les morceaux ne sont pas distingués jusqu'à l'objectivité et que les instruments ne se sont pas cristallisés pour accéder à une faculté autonome d'être joués.⁶²

4.2.3 Deuil, crypte et fantôme ou le travail secret du spectre d'Aurora

« Où sont nos amoureuses?
Elles sont au tombeau. »

Gérard de Nerval. Exergue à *Aurora*

« Ainsi je pacifiai Psyché et la baisai, et tentai de la ravir à cet assombrissement, et vainquis ses scrupules et son assombrissement; et nous allâmes à la fin de l'allée, mais nous fûmes arrêtés par la porte d'une tombe; par la porte, avec sa légende, d'une tombe, et je dis : "Qu'y a-t-il d'écrit, douce sœur, sur la porte avec une légende de cette tombe?" Elle répliqua : "Ulalume! Ulalume! C'est le caveau de ta morte Ulalume!" »

Edgar Allan Poe, *Ulalume*, in *Contes, essais, poèmes*

seulement je ne comprenais pas que l'on m'eût fait si mal, mais j'avais la notion d'une duperie, d'un piège, d'une perfidie atroce de la part des adultes, qui ne m'avaient amadoué que pour se livrer sur ma personne à la plus sauvage agression. Toute ma représentation de la vie en est restée marquée : le monde, plein de chausse-trapes, n'est qu'une vaste prison ou salle de chirurgie; je ne suis sur terre que pour devenir chair à médecins, chair à canons, chair à cercueil ». (*AH*, p. 105) Comment ne pas y lire également la « tromperie métaphysique » de l'inconsolable enfant de remplacement?

⁶¹ Peter Sloterdijk, *Bulles. Sphères 1*, op. cit., p. 453.

⁶² *Ibid.*, p. 509.

Bien que quittant les territoires de l'intra-utérinité, nous demeurerons au cours des pages qui suivront au cœur de la crypte où se trouve sans cesse ramené le narrateur d'*Aurora*, tel le personnage de Poe qui, guidé par sa douce sœur Psyché, revient aux lieux où gît une morte bien-aimée.

J'avancerai ici qu'*Aurora* constitue la traduction de l'effort d'objectivation par Michel Leiris du deuil cryptique de la mère et de ses effets fantômes. S'il apparaît en être ainsi de plusieurs des textes poétiques de l'écrivain — je pense notamment au court texte intitulé *Le forçat vertigineux* —, et ce, en raison peut-on croire de l'utilisation d'un langage chiffré faisant appel au symbolisme, *Aurora*, tout particulièrement, me semble *dire* ce qui ne peut être explicitement formulé. Le jeu de fantasmes de ce texte a pour visée occulte de désigner le pacte dénégatif qui lie l'enfant de remplacement à la mère en l'instituant secrètement à la place de l'objet perdu auquel il se trouve identifié. Un tel lien secret et illégitime, qui n'est pas le fait de celui qui en est pourtant prisonnier, demeure, en raison même de son étrangeté, non-introjectable.

Partir à la recherche du fantôme inconnu qui ne cesse d'exercer sa hantise, voilà précisément en quoi consiste le mystérieux voyage du narrateur d'*Aurora*, ce Damoclès Siriel — dont le nom est bien sûr l'anagramme de Leiris — qui, empruntant lui-même les traits d'un fantôme, ne cesse d'apparaître, de s'évanouir et de réapparaître sous différents visages. Parce que « ce n'est pas impunément que l'on vient sur terre et [que] toute espèce de fuite est impossible » (*AUR*, p. 58), le narrateur d'*Aurora* n'a d'autres choix que d'aller à la rencontre de ce qui a présidé à sa naissance afin d'en affronter les fantômes, même si cette quête, toujours, sera à recommencer. Si c'est bien, écrit-il, « une féminité quelconque [qui a] semblé, je ne sais pourquoi, être la cause de ce départ » (p. 34), la fantomatique Aurora en cristallise l'image, imago insaisissable que, depuis l'aurore de la vie, le narrateur porte en lui :

[...] je ne fus pas surpris de voir que, sur son front terrestre maintenant dur et blanc comme un marbre, stèle funéraire hissée au-dessus du cimetière qu'avait toujours été son corps, un nom d'apparence féminine était inscrit. Je crus qu'il s'agissait d'AURORA, nom délicat de celle dont l'amour devait de toute éternité le tuer alors qu'il serait enfin sur le point de la toucher [...]. (*AUR*, p. 177)

On voit ainsi se profiler en quoi *Aurora* constitue un travail d'élaboration psychique de son auteur pour comprendre un non-dit familial qui ne saurait figurer que comme un « cadavre exquis ». La présence en soi d'un objet « mort » est un motif récurrent de l'ensemble de l'œuvre de Leiris. Le corps, chez cet auteur, apparaît à de multiples reprises tel un vêtement d'os qui figure l'état de vide interne et le sentiment de mort psychique qui habitent le sujet de l'écriture. Nous sommes là au plus près de « l'innommable » qui, chez Leiris, traverse le corps écrit sous la forme du vide, du trou, du blanc et dont on peut penser qu'il résulte des effets fantômes de l'indicible entourant l'impossible deuil d'enfant de la mère. Enfermé « dans une cuirasse semblable à celle qu'aurait pu forger son squelette devenu soudainement extérieur », c'est ce « deuil blanc » que le narrateur d'*Aurora*, écrit-il, « *continuait* à porter, ce deuil des blouses chirurgicales plus réel que le deuil noir parce que la couleur blanche est celle de l'effacement, alors que la noire, loin d'être celle du vide et du néant, est bien plutôt la teinte active qui fait saillir la substance profonde, et par conséquent sombre, de toutes choses⁶³ » (*AUR*, p. 45).

Dans ses travaux sur le complexe de « la mère morte », André Green a montré comment « le deuil blanc de la mère induit le deuil blanc de l'enfant, enterrant une partie de son Moi dans la nécropole maternelle.⁶⁴ » La mère morte, en tant qu'imgo qui se constitue dans la psyché de l'enfant, est cette mère dépressive absorbée par un deuil :

⁶³ C'est moi qui souligne.

⁶⁴ André Green, « La mère morte » in *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Éd. De Minuit, coll. « Critique », 1983, p. 248.

[...] parmi les principales causes d'une telle dépression maternelle, on retrouve la perte d'un être cher : enfant, parent, ami proche, ou tout autre objet fortement investi par la mère. [...] Je crois qu'il est important de souligner que le cas le plus grave est celui de la mort d'un enfant en bas âge, comme tous les auteurs l'ont compris. J'insisterai tout particulièrement sur la cause dont l'occultation est totale parce que les signes manquent à l'enfant pour la reconnaître, et dont la connaissance rétrospective n'est jamais possible parce qu'elle repose sur un secret [...].⁶⁵

Or pour l'enfant de remplacement, ce n'est pas un désinvestissement brutal de l'enfant par la mère à l'occasion d'un deuil — constitutif d'un trou, d'un « noyau froid » pour reprendre le terme de Green — qui est vécu comme une catastrophe mais bien la *persistance* d'un deuil impossible (persistance d'un signifiant mortifère ou d'une « mort en transmission »). En clair, je dirais que l'enfant de remplacement, objet d'un « surinvestissement », vient *en lieu et place* de ce trou. N'est-il pas conçu pour matérialiser une incorporation? L'enfant remplaçant incarne cette « mort en transmission » et signe, dans son corps et dans son être, la *réalisation* du deuil impossible qui, dans cette mise en acte — ou « mise en enfant », pour reprendre l'expression de V. Bur déjà relevée à la lecture de l'ouvrage *Mort subite du nourrisson* —, *se fait* bel et bien. Faisant référence à la thèse de Jacques Lacan dans laquelle (admettant « qu'un enfant mort constituait le vif de la folie à plusieurs en laquelle était prise celle de Marguerite Anzieu ») il déclare qu'elle n'avait pas fait son deuil, Jean Allouch soutient avec raison que « ce deuil, dans sa folie, elle le faisait!⁶⁶ » Le secret sur lequel repose le lien entre la mère et l'enfant remplaçant désigne cette folie même du deuil en lequel l'enfant se consume.

Les foraminifères, ces « somptueuses maladies de la mort », pointent peut-être aussi quelque chose de la « maladie du deuil » de la mère, ou plutôt de « l'exquise folie » qu'est son deuil blanc à elle, « éternellement en deuil de tout et de nous-

⁶⁵ *Ibid.*, p. 230.

⁶⁶ Jean Allouch, *Érotique du deuil au temps de la mort sèche*, Éd. E.P.E.L., 1995, p. 16.

mêmes » écrivait Leiris dans un poème de *Haut Mal* (p. 96). Cryptophore, la mère garde précieusement en son sein sa vieille et vive blessure — tel un « pendule de larmes sous la coupole d'un vagin » (*AUR*, p. 62) — dont elle nourrira ses enfants : « Ainsi tu naquis de l'une de ces femmes [si hantées par les puits et les cavités qu'elles ne mettaient au monde que des enfants concaves] » (*FV*, p. 49), peut-on lire dans le très court texte *Le forçat vertigineux*. Les images de fosses, de trous, de cavités, de grottes et de puits traversent d'ailleurs *Aurora* tel un leitmotiv. L'enceinte d'« Aigues-Mortes », cet espace souterrain matriciel dont nous avons vu qu'il est au centre d'*Aurora*, figure bien le lieu où gît un dire enterré, un mort sans sépulture. Ce « caveau profond de la matrice sacrée » (*AUR*, p. 97), on l'aura compris, rappelle de façon troublante la métaphore même de la crypte utilisée par Nicolas Abraham et Maria Torok pour désigner, logé au sein du Moi, le lieu d'un refoulement conservateur⁶⁷. Dans le ventre de la crypte — pour filer la métaphore — repose le fantôme d'Aurora dont le narrateur, figuré alors par quatre lions égaux (« ce mot “égaux” est l'équivalent du pronom latin EGO, qui veut dire *moi*⁶⁸ » (p. 127)), se fait le gardien de la « fosse funèbre » :

⁶⁷ « Une telle conjoncture [l'indicible du travail de deuil, le déni d'une perte] aboutit à l'installation au sein du *Moi* d'un lieu clos, d'une véritable *crypte*, et cela comme conséquence d'un mécanisme autonome, sorte d'anti-introjection, comparable à la formation d'un cocon autour de la chrysalide et que nous avons nommé : *inclusion*. » Nicolas Abraham, Maria Torok, *L'écorce et le noyau*, op. cit., p. 297.

⁶⁸ À propos de cette figure des lions gardiens de la fosse d'Aurora, le narrateur ajoute : « Je pourrais encore faire remarquer que le prénom français *Léon* vient du latin *leo*, qui veut dire lion; mais je ne m'appelle pas Léon. Aussi [...] dirai-je [...] que ces quatre animaux me ressemblaient parce qu'ils portaient chacun à la place du cœur l'image d'un roi de cartes bicéphale. » (p. 128) Je voudrais simplement souligner que quelque chose, dans l'avatar du signifiant *leo*, insiste en revenant ailleurs dans l'œuvre sous diverses formes : que l'on pense à l'« Oncle Léon » dont on trouve le portrait dans *L'âge d'homme* — ce « personnage », écrit Leiris, qui eut sur lui une grande influence et qu'il a toujours beaucoup aimé en raison notamment « du lien de parenté qui l'unissait à [s]a mère » (p. 77) — ou encore à ce rêve décrit dans *Nuits sans nuit* : « L'espèce de chef de rayon si charmant, “Léopold” [...] qui disparaissait — mort? — à la fin du rêve. Le deuil dans l'âme, je secouais le cadavre ou le pantin par les épaules, disant avec une émotion pleine de douceur : “Léopold! Léopold!” ainsi que, enfant, j'aurais pu manifester mon regret de voir brisé un jouet à la fois burlesque et gracieux. » (*NSN*, p. 80) Prendre soin d'un mort bien-aimé (ce miroir qui compose le double visage du narrateur?) tel un jouet qu'il s'agirait de réparer après qu'il eut été brisé, désirer le réanimer, ce charmant disparu — l'ineestimable objet d'amour perdu de la mère? — et l'appeler tel le personnage de Poe devant le caveau

À des centaines de kilomètres de la mer [...] un labyrinthe mortuaire se creuse, sorte de cirque ou de crique circulaire [...] ce dédale construit au-dessous du niveau du sol mais dont toutes les parties, rouages ou cavités, restent à ciel ouvert, est l'endroit reculé où s'affinent les cadavres que des mains inconnues étendent nus sur la glaise rouge, au fond de ce bassin du temps [...]. C'est dans cette fosse à fleur de terre [...] que le spectre d'Aurora avait élu domicile [...]. Mais il est inutile de rester plus longtemps près du lieu dans lequel Aurora, en dépit de ses équipées nocturnes, file un si fin cocon et mieux vaut [...] retourner vers la mer, vaste boulevard le long duquel s'opère éternellement la circulation ardente des événements et des rencontres. (*AUR*, p. 102-104)

Le manuscrit-testament de Damoclès Siriel, principal héritier du temple conteneur de la matrice, nous apprend que c'est un culte singulier qui lui fut transmis : « Le temple dont le culte, par l'hérédité, avait été légué à mes soins était consacré (étrange jeu de destinée!) à la *Féminité* » (*AUR*, p. 90). Comment ne pas lire dans ces propos la transposition cryptée du jeu de destinée, étrange en effet, qui fit de Michel Leiris cet enfant venu à la vie en lieu et place de la fille attendue à laquelle était en quelque sorte consacrée la tâche occulte de rendre hommage à une morte adorée? N'est-ce pas contre ce legs funeste, ce legs sacrilège — « Sur l'hostie blanche, on pouvait voir le sacrilège lui-même, tel qu'il s'est défini le jour de la pluie de cercueils » (*FV*, p. 52) — qui consiste à lier un vivant au cadavre d'un mort, que ne cesse de s'insurger le narrateur d'*Aurora*? Faut-il voir dans ce qui est vécu comme piège, perfidie et complot, qui explique une part de la violence de l'anathème jeté par le sujet de l'écriture à la face du monde entier et surtout aux visages de ceux qui lui ont donné naissance tels autant de jurons et de crachats. C'est sur l'autel du sacrifice que Damoclès Siriel, l'impitoyable hiérarque sanguinaire, nourrit sa haine. De son couteau, il égorgera jusqu'au dernier de ses amis. Le sacrilège appelle le sacrilège⁶⁹. Profanation ultime, « plus coupable peut-être aux yeux des hommes que tous les meurtres qu'auparavant [il] avait commis »

de son amoureuse Ulalume, voilà qui illustre peut-être, chez Leiris, le jeu de la mort ou le « jeu de la morte ».

⁶⁹ Peut-être est-ce en ce sens qu'il faut lire cet énigmatique passage : « Un jour, un enfant qui n'avait encore tué ni père ni mère m'offrit une croix de repentir; je lui répondis par une porte de cercueil. » (*AUR*, p. 70)?

(*AUR*, p. 93), celui qui est dépositaire du temple conteneur de la matrice sacrée y descendra pour mettre à mort l'ombilic même des origines et son « génie » :

Quant au puits du nombril, j'y installai un fil à plomb, sorte de cordon ombilical interne qui descendait verticalement le long de ses parois. Je ne touchai ni aux cuisses, ni aux pieds, ni aux oreilles, ni au cou, ni aux fesses, ni au sexe; mais dans la cavité de la matrice, à la place de l'objet secret (dont aujourd'hui, maintenant que ma perdition est acquise, encore mieux que jamais rien ne peut m'empêcher de révéler la nature, — c'était, en dimensions réduites, une reproduction exacte de l'ensemble du temple, avec une matrice recélant elle-même une reproduction plus petite, et cela à l'infini), je mis un piège à loups, quelques culs de bouteilles et un doigt de pendu, tuant ainsi dans l'œuf la série des reproductions sans limite. (*AUR*, p. 92-93)

Ce désir de purger la matrice et d'en expulser le corps étranger bute sur un interdit. Comment, pour ce « perceur d'un coffre-fort magique » (*AUR*, p. 175), détruire la matrice et « faire gicler, sous son manteau d'éclairs, le sang des relations » (p. 181) sans courir en effet lui-même à sa propre perte? Car enfin c'est elle, l'imgo de la mère, qui « détient et retient la chose précieuse dont le manque estropie le Moi.⁷⁰ » L'ouverture de la crypte consiste à s'approprier cette chose qui y est enterrée, cette chose précieuse et secrète dont la mère est restée endeuillée — ce « petit bout de soi », dirait Allouch, emporté par elle dans l'autre perdu —, dans l'espoir d'en faire le deuil. Tel est le travail du fantôme de l'enfant d'un parent porteur de crypte. Et tel est peut-être le sens de l'activité langagière de Leiris qui, à travers *Aurora*, et là plus que nulle part ailleurs, lui permet de mettre en scène le « crime » (« terrible sacrilège », p. 91) que constituerait la levée et la rupture du lien secret qui enlace le sujet dans le désir de la mère. Damoclès Sirel, clés en main, ne peut profaner le tabou familial sans prendre le risque, tel un Holopherne, de voir l'épée qui lui pend au-dessus de la tête la lui trancher.

Nous revoilà au cœur du *Qu'est-ce que?*, pour reprendre l'expression de Pierre Legendre, qui renvoie à l'informulable des origines, à l'informulable du désir de la

⁷⁰ Nicolas Abraham, Maria Torok, *L'écorce et le noyau*, op. cit., p. 241.

mère et à celui de l'engendrement et dont le motif de l'enfant de remplacement, au centre de cette thèse, ne fait que cristalliser tout ce qui, dans ce questionnement sur l'origine, échappe. Même ouverte, même dévoilée dans sa nudité, la matrice ne livre toujours pas son secret. Derrière la scène des origines se cache encore et encore une autre scène, inviolable, impénétrable. Nul piège à loups, nuls culs de bouteilles et nul doigt de pendu n'arriveront à bout de cette série d'emboîtements. La mère, la mère morte, comme le relève Green, n'en finit pas de mourir : « C'est qu'elle est une hydre à mille têtes dont on croit à chaque fois avoir tranché le cou. On n'avait atteint qu'une de ses têtes. Où donc se trouve le cou de la bête?⁷¹ » Voilà en somme le constat auquel en vient le narrateur d'*Aurora* :

Il me fallait commencer à comprendre qu'aucun cataclysme ne viendrait, du choc de sa massue d'éther, ruiner l'infecte cathédrale qui s'élève au-dessus des cryptes souterraines dont la cachette est plus secrète encore que celle de la matière, qu'à jamais je serais lié au poteau des idées forcément ancillaires, parce que rien, sinon cette destruction du monde, ne pourrait me délivrer de l'horrible nasse baveuse dont les joncs relatifs s'étaient croisés autour de moi, comme des grillages de prisonnier, à la minute où la sorcière des naissances m'avait fait vivre malgré moi [...]. (*AUR*, p. 180)

Ne pouvant échapper à l'emprise des bras tentaculaires de la méduse, sous la mer enfouie, ne reste plus au narrateur d'*Aurora* qu'à l'enrubanner, cette mère morte, dans ses lignes d'écriture, à l'embaumer, à la nourrir, à la transformer et, sur la voûte du temple dont il est le gardien, à travailler à y « peindre [s]on [propre] nom, encadré des principales figures de la géométrie, et cela en noir sur fond blanc » (*AUR*, p. 93) :

Les remparts d'Aigues-Mortes finirent de s'affaïsser en ruines et furent même, un beau jour, reconstruits. Des travaux d'assèchement anéantirent sables mouvants et fondrières. [...]. Plusieurs lignes de grande navigation ressuscitèrent la mer momifiée, détachèrent ses champignons et les changèrent en méduses, poétiquement. (*AUR*, p. 190)

⁷¹ André Green, « La mère morte » in *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, op. cit., p. 239.

Elle, la Mort ou « l'ombre femelle »

« [...] m'y voici venu à la Mort cathédrale, à cette troisième singulière personne que tout à l'heure je biffais d'un trait de plume, la Mort, fourche grammaticale qui assujettit le monde et moi-même à son inéluctable syntaxe, règle qui fait que tout discours n'est qu'un piètre mirage recouvrant le néant des objets, quels que soient les mots que je prononce et quel que soit le JE que je mette en avant... Mais tout compte fait, je préfère une bouteille de whisky à ces réflexions doctrinales, car cet alcool c'est bien réellement que je me l'incorpore [...]. » (*AUR*, p. 40-41)

Jean-Bertrand Pontalis l'a noté, « c'est dans le discours fantasmagorique d'*Aurora* qu'on voit sans doute le plus clairement comment [chez Leiris] la mort et le moi sont les deux termes d'une seule obsession.⁷² » Pour « l'enfant dédoublé » qu'est l'enfant de remplacement, l'emploi d'une doublure anagrammatique ciselant à même le signifiant la forme inversée et réfléchissante d'un « autre pareil à soi » ne permet-il pas ainsi de donner corps à l'invisible double gémellaire que, depuis toujours, il traîne avec lui? Cette opération symbolique de duplication — prenant appui à même le signifiant du nom du père — ne répond-t-il pas à « l'absolue nécessité de faire advenir, à l'intérieur du même, la figure de l'autre à écarter, à refouler, pour émerger comme sujet, sujet divisé donc⁷³ » et ici, comme sujet de l'énonciation autobiographique? Joëlle de Sermet, entre autres, l'a souligné, *Aurora* est bien « la première épreuve en vue de la constitution d'un sujet autobiographique : œuvre charnière entre le dessaisissement lyrique de la première période surréaliste et la rédaction de *L'âge d'homme*.⁷⁴ »

⁷² Jean-Bertrand Pontalis, « Michel Leiris ou la psychanalyse sans fin » in *Après Freud*, op. cit., p. 326.

⁷³ Aboubacar Barry, *Le corps, la mort et l'esprit du lignage*, op. cit., p. 58.

⁷⁴ Joëlle de Sermet, *Michel Leiris, poète surréaliste*, op. cit., p. 198. C'est, écrit-elle encore, « l'ontogenèse du sujet de l'écriture » que restitue en effet l'histoire de Damoclès Sirel, à savoir : « l'autobiographie romancée [le testament de Sirel placé au centre d'*Aurora*] de celui qu'il propose comme son propre double autobiographique », p. 197.

S'appuyant sur la loi de la couplaison dégagée par Saussure, Jean Baudrillard a indiqué dans *L'échange symbolique et la mort* que l'anagramme poétique, loin de représenter « une autre façon d'être du Même », apparaît plutôt comme un démembrement où le nom est anéanti et, en ce sens, constitue, « *sur le plan du signifiant, du nom qui l'incarne, l'équivalent de la mise à mort du dieu ou du héros dans le sacrifice.*⁷⁵ » Tout se passe comme si seul ce meurtre symbolique du nom représenté par le jeu anagrammatique Leiris/Siriël — lequel renvoie peut-être à une autre forme de « couplaison », celle de Michel/Micheline sur laquelle je reviendrai —, était pour l'autobiographe susceptible d'en autoriser la signature.

Dans une autre perspective, ne pourrait-on pas voir en ce jumeau imaginaire, ce frère en miroir, la doublure primitive « placentaire » — « l'Avec-suiveur », pour reprendre la formule de Sloterdijk — du sujet de l'écriture qui, sur le théâtre de la naissance du « je » autobiographique, la laisse derrière lui telle une Eurydice à jamais abandonnée? C'est seul qu'Orphée poursuivra son chemin, mais toujours, on l'a vu, il cherchera des figures substitutives à son « Second » le plus intime, ce « deuxième moi » qui, telle une seconde peau, donne l'illusion de pallier l'écart qui sépare le « je » du « nous ».

⁷⁵ Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « NRF », 1976, p. 290-291. « La couplaison de Saussure, c'est la duplication calculée, consciente et rigoureuse, qui renvoie à *un tout autre statut de la répétition* — la répétition non comme accumulation de termes, comme pulsion accumulative ou allitérative, mais comme *annulation cyclique des termes deux à deux, extermination par le cycle du redoublement* », p. 290. Par ailleurs, je souligne que Maurice Porot et d'autres, qui se sont intéressés au statut d'enfant de remplacement de Stendhal, ont avancé que l'utilisation de pseudonymes chez cet auteur répondait à la tentative de se dégager de l'identification d'avec son frère aîné mort à l'âge de quatre jours et dont il portait le prénom. Voir Maurice Porot, « Les enfants de remplacement : Stendhal ou l'homme aux pseudonymes » in *Annales médico-psychologique*, no 8, 149, 1991; E. Jr. Wilson, « Stendhal as replacement child. Theme of the dead child in Stendhal writings, in *Psychoanalytic Inquiry*. 1988, 8, 1. Or, en regard de cette nécessité de faire émerger, à l'intérieur du même, la figure de l'autre à écarter, la création de l'anagramme Siriël, qui est bien un « nom de remplacement », me paraît aller dans ce sens.

Si l'invention d'un double⁷⁶ a permis à Leiris d'opérer un processus de séparation, de distanciation consistant à se voir « hors-là » afin de se protéger de la mort et, aussi, de se dégager d'une identification mortifère⁷⁷, de même que de s'annexer — d'introjecter — la figure de l'Autre (l'autre image de soi postulée, en quelque sorte, comme négativité nécessaire à l'affirmation de l'identité), l'avènement créateur du personnage d'Aurora peut personnifier la part « femelle de l'ombre » qui l'habite, bref, cette représentation fantomatique du moi. Aurora, qui cristallise toutes les figures féminines qui hantent l'œuvre de Michel Leiris, revêt bien les traits de cet Autre absolu, la Mort. Pontalis l'a indiqué, *Aurora*, qui est « la figure même du narcissisme », scelle ainsi d'emblée, aux origines de l'autobiographie, « l'alliance du moi, de la mort et du double⁷⁸ ». « Fantôme féminin de structure [...] imprécise »

⁷⁶ Ce double qui, tel que le souligne Pontalis, « tient lieu de défense contre la mort (comme en témoignent tant de croyances primitives) en même temps qu'il nous en assure la maîtrise. » Ainsi, le moi n'évite « le vertige de la mort qui est le sien propre que par une relation fantasmatique avec un double auquel il délègue avec ses hantises quelque pouvoir qui doit le sauver du mal mortel et de ses effets morcelants. » Voir Jean-Bertrand Pontalis, « Michel Leiris ou la psychanalyse sans fin » in *Après Freud*, op. cit., p. 327.

⁷⁷ Plusieurs récits de rêve de *Nuits sans nuit* traduisent ce désir d'extériorisation de soi, de dédoublement. J'en retiens deux, ici, particulièrement révélateurs : « Je suis couché dans mon lit, exactement comme je dois l'être dans la réalité, mais le front appuyé à la paroi blanche et poussiéreuse d'un large cylindre de chaux, espèce de citerne dont la hauteur ne dépasse guère ma propre taille, et qui n'est autre que moi-même réalisé et extériorisé. Je sens contre mon front le contact de cet autre front extérieur, et je m'imagine ainsi que ma tête est appuyée à la substance même de mon esprit. » (*NSN*, p. 60); « Un soir, en entrant dans ma chambre, je m'aperçois assis sur mon lit. D'un coup de poing, j'anéantis le fantôme qui a volé mon apparence. A ce moment, ma mère paraît au seuil d'une porte tandis que par la porte d'en face entre son double, parfaite réplique du modèle. Je crie très fort, mais mon frère survient, accompagné lui aussi de son double, qui m'ordonne de me taire, disant que je vais effrayer ma mère. » (*NSN*, p. 14) Ce dernier rêve qui met en scène une série de figures dédoublées, m'apparaît intéressant à plusieurs égards. D'abord, il présente clairement la posture de l'ego comme alter ego. Comment se regarder soi-même comme autre? C'est là, on le sait, l'un des enjeux majeurs de l'œuvre leirisienne. Ensuite, il démontre nettement cet effort qui consiste à se dégager de l'identification d'une partie du moi à un objet aliénant. N'assistons-nous pas ici à la nécessité, pour celui qui souhaite retrouver un semblant d'unicité, de détruire le fantôme qui apparaît bien sous la forme d'un Dibouk, ce mort à l'allure de vampire qui prend possession d'un vivant afin de poursuivre son existence propre? Enfin, ce rêve dit quelque chose de la loi du silence (on a vu combien elle était prégnante dans la famille Leiris) qui interdit de briser le lien secret — dont le frère est aussi complice — qui ligote le sujet à l'objet fantomatique auquel reste attaché la mère.

⁷⁸ Jean-Bertrand Pontalis, « Michel Leiris ou la psychanalyse sans fin » in *Après Freud*, op. cit., p. 327.

(*AUR*, p. 160), Aurora est ce corps morcelé dont les fragments — petits bouts de l'autre et de soi? — sont indéfiniment mis à mort. Pour en exorciser l'incorporation, ne faut-il pas, toujours, tenter de la dépecer et de l'avalier, en un acte nécrophagique, Elle, la Mort, cette « chose obscure et sans regard qui un beau jour vous mange » (*FOUR*, p. 35)? C'est ce que traduit d'ailleurs le prénom même Aurora⁷⁹ : « et je me rappelais qu'en latin le mot *hora* signifie "heure", que le radical *or* figure dans *os*, *oris* qui veut dire "bouche" ou "orifice" » (*AUR*, p. 178).

Le jeu de la morte

« Était-ce à l'heure de la clouer dans la tombe, la jeune et belle morte, que celui qui l'adorait avait gardé la parure de sa tête, la seule chose qu'il pût conserver d'elle, la seule partie vivante de sa chair qui ne dût point pourrir, la seule qu'il pouvait aimer encore et caresser, et baiser dans ses rages de douleur? N'était-ce point étrange que cette chevelure fût demeurée ainsi, alors qu'il ne restait plus une parcelle du corps dont elle était née? »

Guy de Maupassant, *La chevelure*

Lire *Aurora*, c'est assister à l'étrange et inquiétante métamorphose d'un corps cadavérisé en spectre qui hante. Tel est le jeu du mort : « [...] à l'heure où les cadavres que l'on croit tranquilles même lorsqu'ils nous hantent sont engrenés de force dans un travail secret » (*AUR*, p. 137) Exposer ce corps mort, le livrer en représentation afin de le transformer en signifiant, voilà à mon sens l'un des principaux enjeux d'*Aurora*. C'est de la permanence et de l'insistance du « cadavre exquis » qu'il s'agit ici. Dans la bouche du volcan où disparut Aurora (là où les laves et les scories à peine refroidies emprisonnent « une incalculable quantité d'insectes dans leur gangue » de même que le « cadavre desséché à qui une semblable pyramide d'Égypte avait servi de mausolée » (*AUR*, p. 76), dans l'air encore brûlant, son souvenir « se lovait, lit-on,

⁷⁹ Prénom qui, également, renvoie « aux deux créatures semi-fantomatiques qui portaient chacune une moitié de ce nom : Aurélia et Pandora » (p. 178) et à cause desquelles, note le narrateur d'*Aurora*, Gérard de Nerval se pendit une nuit.

comme la couleuvre blanche qui habite les crevasses les plus froides dans les régions polaires. » (*AUR*, p. 77) Le narrateur d'*Aurora*, affublé de multiples vêtements imaginaires, se présente à plusieurs reprises sous la forme d'un « personnage pétrifié, à l'égal de ces batraciens que l'on retrouva vivants dans certains tombeaux égyptiens après qu'ils y eurent été murés pendant combien de millénaires! » (*AUR*, p. 44) À travers les vêtements de pierre dure, lovées dans des coquilles percées de trous, les foraminifères, somptueuses maladies de la mort, poursuivent bel et bien leur lent et incessant travail... C'est ce travail de la mort, cette imperceptible survivance des corps, qui, à chacune des pages de l'œuvre de Michel Leiris, marque sa présence, telle la « lettre à cachet rouge signée par un vampire secret qui ronge le blanc des interlignes » (*AUR*, p. 61).

Aurora présentifie mieux que n'importe quelle autre image l'emprise qu'exerce sans cesse la mort sur le sujet de l'écriture leirisien. On l'a dit, Aurora figure cette part fantomatique du moi, femelle de l'ombre qui l'habite. C'est une telle identification endocryptique à un objet incorporé aliénant et persécuteur que traduit clairement le passage suivant :

[...] dans cet immeuble [la banlieue de l'âme] la plus belle des femmes y habite, mais nul ne l'a jamais connue. On dit qu'elle se tient enfermée [...] dans un appartement du premier étage, blanc comme un coffre-fort. Ses fenêtres sont des ciseaux qui coupent l'ombre et la respiration. Elle s'appelle AURORA » (*AUR*, p. 53).

Le forçat vertigineux, écrit avant *Aurora*, est traversé, de même, par l'évocation d'une chair prisonnière qui n'est pas sans rappeler les propos de Dali soutenant avoir vécu longtemps portant agrippée à son corps et à son âme l'image de son frère mort⁸⁰. Peut-être est-ce l'imago de la sœur morte que désigne la tête de femme que le narrateur, Michel Leiris, porte agrippée à son corps, à son âme et à son nom :

⁸⁰ Salvador Dali, *L'incroyable M. Bébé*, Antenne 2, 1989. Entrevue rapportée par J.-F. Rabain, « L'emprise de l'enfant mort sur la fratrie » in Philippe Mazet et al., *Mort subite du nourrisson*, op. cit., p. 291.

[Dans un cercle fantasmatique engendré par les deux branches d'une tige que coupa le bec d'un aigle monté au ciel], je m'y vois, moi, Michel Leiris, avec une casaque de forçat dont les rayures sont faites avec les lettres de mon nom indéfiniment répétées et avec, pour boulet, une tête de femme enchaînée à mon pied. J'habite une prison curieuse, dont les parois respirent avec moi. [...] Je m'évadai facilement, dis-je, toutefois je ne pus me débarrasser de mon costume ni de la tête de femme qui bringuebalait toujours à mon pied. [...] la tête sanglante que je traînais, comme une outre de sang [...]. Et de même cette tête que tu portes au pied n'est pas la tête d'une véritable femme, mais celle d'un fantôme, celle d'un être de la sphère concave. (*FV*, p. 46-49)⁸¹

On peut imaginer que c'est pour avoir dérobé la place d'une autre que le « roi forçat », dans la peau d'un Prométhée enchaîné, est condamné à se voir éternellement rongé par la chose — spectre des spectres qui n'a cessé d'occuper la mère —, aigle carnassier qu'il faudrait tuer pour s'en délivrer. On retrouve là l'anathème jeté « sur ceux qui [lui] ont donné le jour », lequel est en rapport, écrit le narrateur d'*Aurora*, avec « [...] les astres, bref avec tous les corps qui depuis un temps immémorial président aux naissances et sont les signes avant-coureurs du destin. [...] Les astres sont [...] des fantômes qui la nuit halent la corde qui ligote mes pieds » (*AUR*, p. 129)

La citation précédente donne à voir la forme imaginaire d'une sphère, dans laquelle cohabite un bien étrange couple. Comment ne pas penser, à la lecture de ce passage, aux peintures de Jérôme Bosch intitulées *Couple dans la bulle* et *Le Mariage*

⁸¹ L'image du corps, chez Leiris, est dominée par cette idée d'emprisonnement et de blessure. *L'âge d'homme*, dans lequel sont évoqués des souvenirs d'enfance relatifs à des femmes et à des hommes blessés, ne cesse de tourner autour de ce motif. On n'en finirait plus de multiplier les occurrences, dans l'œuvre, qui renvoient à un corps troué, transpercé, perforé. Les récits de rêves de *Nuits sans nuit* sont à cet égard particulièrement éloquents. Je pense à celui qui débute par ces mots « Je suis mort » et dans lequel le narrateur voit sa poitrine percée d'outre en outre par une longue tige métallique (p. 10). Ces images rappellent étrangement les corps transpercés, écartelés et éclatés de Dali. Ajoutons que l'un des *Contes à rebours* de Didier Anzieu traduit également au plus près ce motif d'une captivité physique et psychique. « Une bête, la nuit... » met en scène un narrateur en proie, chaque nuit, à une bête qui s'agrippe à son corps, s'y introduit et passe par les vaisseaux sanguins, les conduits nerveux, les cavités osseuses, s'immisce jusque dans les bronches et les poumons, lui comprimant la respiration : « ses pattes cousent à travers moi comme un fil qui m'embrocherait et auquel mon corps pourrait être suspendu. [...] Non la mort ne doit pas être aussi pénible que l'horreur qui m'étreint alors d'être devenu la victime, ou le complice, d'une jouissance ignorée. » in *Contes à rebours*, Paris, Éd. Clancier-Guénaud, 1987, p. 17-19.

alchimique, qui figurent exactement cet enfermement de deux êtres à l'intérieur d'un même espace sphérique. C'est de la dualité implicite mais essentielle à l'enfant de remplacement attaché, lié, ligoté fantasmatiquement à un autre disparu — spectre de l'Autre interne — qu'il est question ici, et ce, avec toute l'inquiétante étrangeté qui s'y attache, laquelle rejoint tout à fait la situation gémellaire⁸². Comment ne pas se rappeler, de même, la lithographie de Masson (que Leiris écrit avoir toujours regardé comme son vrai portrait) déjà évoquée dans laquelle « un visage d'homme et un visage de femme apparaissent comme s'ils devaient être éternellement unis en même temps que séparés »?

L'autre tête, la « double tête », figure le dédoublement et la synthèse instaurés par la singulière condition de gémellité de l'enfant de remplacement et, qui plus est, « l'androgynie », j'y reviendrai, de celui qui était destiné à porter le nom d'une fille. Aurora sera cette accompagnatrice originelle, partenaire invisible que Leiris a recherché toute sa vie à travers maintes femmes susceptibles de revêtir les traits d'un double de chair. C'est bien un couple⁸³ — « couple errant » (p. 58) — que formeront « l'homme blanc et la femme blonde », à savoir Siriel et Aurora : « c'est comme un cadavre à son linceul [...] que la femme blonde et son amant (beaux exemples de persévérance mélancolique des os à travers les futaies jaunes et les entrailles vipérines de l'ennui) l'un à l'autre étaient rivés. » (*AUR*, p. 60) « À la fois absence et liaison » (p. 50), Aurora, fantôme abhorré et aimé, figure du soi et de l'autre, est l'image même, dans l'œuvre leirisienne, du lien invisible et secret unissant l'Eros et la mort. Telle une seconde peau identitaire (peau de chagrin, peau d'âne ou outre de sang cousue à même la chair), ou *faux self* envahissant mais tout à la fois constitutif de soi, c'est de ce corps spectral, ou « vêtue de fantôme » (p. 100), qu'est paré le narrateur

⁸² Bernard Brusset, notamment, s'est intéressé à ce rapprochement, au niveau fantasmatique, entre la situation gémellaire et l'enfant de remplacement. Voir « Le lien fraternel et la psychanalyse », in *Psychanalyse à l'Université*, Paris, 1987, 12, 45, p. 5-41.

⁸³ Cette relation duelle apparaît d'ailleurs comme le redoublement du dédoublement déjà instauré par la « couplaison » Leiris/Siriel.

d'*Aurora*, à l'image du diadème fait du sang desséché de ses victimes que porte Sirel nuit et jour, seul dans son palais et qui rappelle le collier de perles ornant le cou d'*Aurora*, ces « perles nées de ses os délicats irisés par la blancheur lunaire de sa chair disparue » (p. 131).

« La persévérance mélancolique des os », voilà une formule saisissante apte à nous faire méditer de nouveau, pour achever cette réflexion autour d'une « mort en transmission » chez Leiris, sur la persistance d'une présence cadavérique qui, dans l'œuvre de cet auteur, ne cesse d'insister. Une telle image rejoint celle des « vivantes cendres, innommées » qui indique aussi l'idée de survivance d'une mort, mais pour en désigner « l'informe », ou les restes d'une innommable mémoire. Ici, c'est le cadavre et son reste qui retiendront notre attention. D'abord, parce que voilà la chose qui ne cesse de hanter Leiris, autobiographe, car toujours elle se dérobera à son regard et à son savoir. C'est le mort qui emporte avec lui le secret de sa fin. Si, comme les critiques de l'œuvre de Leiris l'ont relevé, la posture posthume que l'autobiographe porte sur lui-même (ce regard d'outre-tombe qui, en un fantasmatique dédoublement, consiste à se voir mort) vise à maîtriser la hantise de cette castration, de cette perte vertigineuse de soi-même, ce point de vue de celui qui tente de se voir *déjà mort* — perspective d'une *pré-mort* anticipant l'*après-mort*, selon Jean-François Chiantaretto — peut également être rapproché de la situation d'enfant de remplacement de Michel Leiris. Bien qu'aucune mention ne soit faite de cette posture « *post-mortem* » du sujet-autobiographe destiné à remplacer un mort, Pontalis voit en quelque sorte chez Leiris, tel que le relève Aliette Armel, « flotter le fantôme qui le hante, inconsciemment, depuis l'enfance, celui d'un double qu'il est perpétuellement tenté de rejoindre dans la mort⁸⁴ ».

⁸⁴ Aliette Armel, *Michel Leiris, op. cit.*, p. 557.

C'est dans la mesure, ensuite, où on peut reconnaître chez Leiris une identification à la vie d'outre-tombe de l'autre mort qu'il paraît également pertinent, ici, d'interroger le cadavre et sa survivance. Car il s'agit bien d'un cadavre, justement, que l'enfant de remplacement sert à dénier. En lisant Leiris, l'on pourrait croire, par la représentation qui est donnée dans l'ensemble de l'œuvre d'un corps troué et d'un moi-peau « passoire », que ce sont les signes de la décomposition d'un tel corps mort interne qui persistent en lui. Celui qui, dans son *Journal*, affirme se sentir, physiquement et moralement, « squelettique » (p. 341) écrit également, dans une notice rédigée en 1936, ceci qui laisse songeur : « Depuis un an ou deux, je ne fais plus que — cahin-caha — descendre la pente. Cœnesthésie du sexe mou, des entrailles relâchées. Préfiguration du blessé qui perd ses tripes, — du cadavre qui se vide. » (p. 308). Il est tentant de convier encore ici Salvador Dali qui rend fort bien ce qu'il peut en être des effets mortifères d'une telle identification : « Je me crus mort avant de me savoir en vie... Mon psychiatre préféré, Pierre Roumeguère, affirme que, identifié par force à un mort, je n'avais pas d'image véritablement sentie de mon corps, autre que celle d'un cadavre putréfié, pourri, mou, rongé de vers⁸⁵ ».

On peut penser que c'est ce double mortifère qui, chez Leiris, interdit tout mouvement de vie dans la mesure où il cadavériserait le corps-psyché :

Je ne puis voir ma vie autrement que dans sa totalité, et le seul point que je sois capable de me fixer dans l'avenir est, ou bien le lendemain même du jour

⁸⁵ Salvador Dali, *Comment on devient Dali*, op. cit., p. 297. La plupart des travaux sur la question de l'enfant de remplacement, dont ceux de Maurice Porot, évoquent une telle identification à la vie d'outre-tombe du disparu, laquelle traduit en quelque sorte l'occulte fantasme d'être l'autre. Un autre conte de Didier Anzieu, « Les dévisqueurs », m'apparaît tout à fait intéressant dans la mesure où il illustre, sous le mode de la fantasmagorie, un corps qui n'en finit pas de se vider de ses entrailles. Rappelant étrangement les foraminifères, les dévisqueurs sont présentés comme des homoncules ou « des hommes-vers » enclos « dans la sphère d'épiderme » qui, sans cesse, raclent les sécrétions internes de la peau, se hâtent d'en dévider la matière visqueuse et, ainsi, rendent la peau si propre que, impropre, elle en devient morte. Ce conte onirique présente des similitudes étonnantes avec le rêve de Leiris évoqué dans *Fourbis* dans lequel des cadavres, étranges corps momifiés desquels s'échappent une sorte de « glu », sont conservés « vivants » et, continuant à boire, à manger et à excréter, poursuivent tranquillement leur vie d'outre-tombe.

présent, ou bien ma mort. Pas de point intermédiaire, donc pas de projets auxquels je tiens vraiment, en un mot pas de grands désirs. Je suis sur terre, serré entre naissance et mort, comme entre les planches d'un cercueil où je tremble de peur. (*JOUR*, p. 96)

La tombe dont le sujet de l'écriture leirisien s'avère porteur, c'est lui-même qui l'habite⁸⁶. Pour lui, en tant que « victime » *et* complice, malgré tout, d'une désignation identifiante mortifère — celle d'une jouissance ignorée, pour reprendre la formule d'Anzieu —, tout se passe comme s'il s'agissait de ne pouvoir « être » que mort. C'est en ce sens qu'il me semble possible d'interpréter l'idéal de roideur (et tout ce qui, chez Leiris, se rapporte au fantasme de minéralisation et de pétrification) qui, on le sait, est un motif essentiel de cette œuvre et dont les critiques ont bien souligné qu'il constituait une défense contre la mort vécue comme une menace constante. Lisons, là-dessus, ce passage d'*Aurora* :

Nuit et jour la mort me surplombait comme une morne menace. Peut-être m'efforçais-je de croire que je la déjouerais par cette minéralité, qui me constituerait une armure, une cachette aussi (pareille à celle que se font de leur propre corps les insectes qui feignent d'être morts pour résister à un danger) contre ses attaques mouvantes mais infaillibles. Craignant la mort, je détestais la vie (puisque la mort en est le plus sûr couronnement). (*AUR*, p. 84)

D'où l'attirance du narrateur-autobiographe (en témoigne suffisamment *L'âge d'homme*) pour l'inanimé, pour ces corps (statues de marbre, de plâtre ou encore de bronze) froids et rigides, sans viscères et sans peau — corps « morts » dévidés, « dévisqués » — qui, ainsi, échappent au morcellement, à la décomposition et à la

⁸⁶ Parmi les images renouvelées dans l'œuvre leirisienne d'un « corps-cimetière » (ce dont témoigne clairement, on l'a vu, *Aurora* et *Le forçat vertigineux*, notamment) le rêve suivant relaté par Leiris dans son journal *L'Afrique fantôme* mérite, à cet égard, d'être évoqué : « Rêvé qu'une de mes appréhensions se réalise et que je commence vraiment à devenir chauve. Cela se manifeste par la formation sur la partie droite de mon crâne, un peu en avant de l'occiput, d'un emplacement dénudé qui, vu de près, se révèle sableux et caillouteux, avec un petit creux que je peux gratter de l'index comme je gratterais un champ de fouille et dont la forme allongée me rappelle un sarcophage... » (*AF*, p. 73)

pourriture, bref, aux foraminifères, ces « maladies de la mort, vous les connaissez bien »...

Dans la mort, « ce qui est caché, comme le relève Pierre Fédida, c'est, selon une première évidence, la décomposition du cadavre, sa destruction progressive.⁸⁷ » Là est l'indicible, « l'immontrable », l'intolérable de la mort :

Exempt de toute passion véritable, de tout vice et même de toute ambition, je suis, dès mon vivant, la proie d'une torpeur pareille à celle de ces figures de musée qui s'immiscèrent dans l'un de mes sommeils, et les actes que j'accomplis ne sont guère plus que gestes d'automate ou travaux mécaniques de *zombi* comme si la peur, effaçant tout ce qui est en moi, me transformait d'ores et déjà en cette charpente sans conscience que je crains tant de devenir. (*FOUR*, p. 62)

D'où l'étrange fascination que l'on retrouve dans l'œuvre pour les figures inquiétantes de l'entre-deux monde, ce monde « qui s'étend depuis la locomotive qu'on entend parfois siffler dans la nuit [...] jusqu'au scaphandrier à la tête sphérique de métal, en passant par le ventriloque, phonographe vivant qu'habitent d'innombrables voix humaines, et par le somnambule, automate de chair et d'os » (*FOUR*, p. 53). D'où, également, l'attraction pour les grottes, carrières, trous et autres cavités faisant « figure de vestibule — sinon de parcelle domaniale — du monde subterrestre [ou perséphonien] confondu avec le monde de la mort dans nos pays où l'on enterre » (*FOUR*, p. 37). C'est une semblable attraction pour les cadavres, les cimetières, bref, pour « les régions où se trouvait son aîné⁸⁸ » que Maurice Porot relève chez Vincent Van Gogh, enfant de remplacement. N'est-ce pas Elle, la Mort — la Morte? —, la chose sans nom ou cet « autre-que-soi », en tout cas, qui, dans la nuit, à Viroflay, à en croire l'autobiographe remontant le cours de son enfance jusqu'à l'âge de quatre ou cinq ans, s'est immiscée en lui? « Mors », voilà la marque profonde, mortifère morsure imprégnée dans le corps et dans l'âme du sujet-

⁸⁷ Pierre Fédida, *L'absence*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « NRF », 1978, p. 56.

⁸⁸ Maurice Porot, *L'enfant de remplacement*, op. cit., p. 22.

autobiographe par cela qui, vampirique succube, a pris possession de lui, telle une bête, la nuit...

Aurora est ce cadavre au troublant silence — qui, justement, « porte à croire qu'il en a long à raconter » (*FOUR*, p. 60) — dont on peut imaginer que Michel Leiris a voulu « faire parler ». Mais comment, pour reprendre ces mots d'Anne Hébert, « la réveiller, cette petite morte, raidie sous la glace et le temps, la faire parler et marcher de nouveau, lui demander son secret de vie et de mort, lui dire qu'on l'aime farouchement comme un enfant qu'on doit ressusciter?⁸⁹ » Aurora apparaît peut-être également comme la création d'une relique destinée à conserver, ou en tout cas à donner corps et forme à ce dont l'autobiographe tente de se séparer. La chevelure d'Aurora, ce signifiant que l'on retrouve tel un leitmotiv tout au long du texte — et dans l'ensemble de l'œuvre leirisienne, on le verra —, cette dernière partie qui reste du corps d'Aurora « demeurée plus caressante qu'une couleuvre » (p. 74), ne consiste-t-elle pas à représenter une absence, une *absente*, bref, la persistance d'une mortifère présence? Celle, peut-on croire, d'une morte bien-aimée qu'à l'instar du personnage de Maupassant, il n'a pas connue.

⁸⁹ Anne Hébert, *Le Premier jardin*, (Paris, Éd. du Seuil, 1988), Montréal, Éd. Boréal, 2000, p. 104.

CHAPITRE V

NAÎTRE EN LIEU ET PLACE DE L'AUTRE

5.1 « Michel » au miroir de « Micheline »

« Le nom premier reçu et assumé qui est le nom du père, et surtout le prénom qui vous en distingue, sont sans doute des données capitales de l'histoire du *moi*. À preuve que le nom n'est jamais indifférent, qu'on l'adore ou qu'on le déteste, qu'on accepte de le tenir d'autrui ou qu'on préfère ne le recevoir que de soi : cela peut aller jusqu'à un système généralisé de jeu ou de fuites, comme chez Stendhal; à la valorisation du prénom comme chez Jean-Jacques (Rousseau); et, plus banalement, à tous ces jeux du hasard, de la société ou de l'intimité sur ces quelques lettres où chacun croit instinctivement qu'est déposée l'essence de son être. Jeux sur l'orthographe et le sens : du malheur de s'appeler François Nourissier, par exemple; sur le sexe : Michel ou Micheline Leiris? »

Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*

Pour celui qui est né au nom d'un(e) autre, pour celui dont le nom (Michel) renvoie à un autre nom (Micheline) qui est lui-même le palimpseste d'un nom effacé (Madeleine), la question onomastique revêt une importance singulière. À cet égard, le recours à l'écriture autobiographique, récit écrit au nom de son propre nom, répond peut-être pour Michel Leiris à la quête infinie de ce signifiant manquant, celui qui pourrait enfin le nommer.

Toute une constellation de noms appartenant à l'histoire familiale de Michel Leiris et à celle de sa belle-famille s'avère cristallisée par un réseau associatif de sens révélateur de la logique sous-jacente aux liens familiaux, aux fantasmes

d'identification et à l'organisation structurelle des secrets dont ils portent la marque. D'entrer au cœur d'un jeu fascinant d'emboîtements, d'alliages fantasmatiques et de superpositions de noms nous permettra de cerner, dans l'œuvre de Leiris, une étrange désignation identificatrice au miroir de laquelle il est possible d'interroger la question de la féminisation qui est centrale chez lui.

Le prénom est bien la trace inscriptive du désir parental et peut être envisagé comme un cryptogramme familial, comme le souligne avec justesse J. E. Tesone :

Lors de sa naissance, l'enfant n'est pas un tabula rasa, il n'est pas vierge de toute inscription. Un avant-texte le précède qui est aussi inter-texte parental où le prénom devient la trace écrite de l'enjeu du désir parental. Sur ce pré-texte, l'enfant devra inscrire son propre texte, s'approprier par la singularité de ses traces son propre nom. L'écriture du prénom reste la trace ineffaçable d'une histoire symbolique familiale, palimpseste groupal où concourent souvent plusieurs générations. Il faut parfois parcourir ce livre familial, suivre ses mouvements, relever ses caractères, reconnaître ce manuscrit des lettres attachées; attaches qui traversent les générations, pour permettre à l'enfant de faire sien son nom propre.¹

C'est à mon sens autour du blanc d'un nom, celui de Madeleine, que gravite la constellation des quelques autres noms qui, dans ces pages, retiendront notre attention. Ce nom est peut-être l'avant-texte sur lequel Michel Leiris, autobiographe, inscrit son propre texte et trace son propre nom.

Si, pour l'écrivain, les noms qui sont attribués aux gens les dépeignent fidèlement, « comme la peau qui nous colle à la chair est la seule exacte parmi toutes nos photographies » (*BIF*, p. 70), ils revêtent aussi, dans l'univers de Michel Leiris, l'apparence trompeuse d'une sorte de « manteau d'Arlequin ou autre cache de théâtre » (*FOUR*, p. 7), pour reprendre l'une des images dont il se sert pour évoquer le voile que lui suggère l'expression « rideau de nuages » qui ouvre *Fourbis*. C'est en effet de façon toute particulière que, chez Leiris, les noms, telle une monnaie

¹ J.E. Tesone, « L'inscription transgénérationnelle du désir parental dans le choix du prénom de l'enfant », in *Neuropsychiatrie de l'Enfance*, 1988, no 36 (11-12), p. 503.

d'échange symbolique, s'avèrent marqueurs d'une logique de substitution qui confère à la plupart des membres de sa famille, par la seconde peau onomastique dont ils sont souvent revêtus, une place fictive au sein des différentes positions familiales et généalogiques. À travers le chemin sinueux et enchevêtré que cartographie cette fiction des noms bel et bien constitutive d'une sorte de famille imaginaire (appartenant, donc, à un autre niveau logique que les relations familiales d'origine), le surnom « Zette » est le fil d'Ariane que nous suivrons d'abord. Si la famille même de Louise Godon (l'épouse de Michel Leiris) l'avait déjà fait surnommer « Zette »,

[...] jusqu'en 1925, celle que tout le monde dans la famille Leiris appelle Zette, c'est Juliette, la sœur particulièrement chérie de Michel. Après ses fiançailles, Michel va officiellement demander à sa sœur l'autorisation de l'appeler désormais Juliette, réservant à Louise le diminutif de Zette.²

Tout se passe comme si ce geste de réserver à Louise le diminutif qui, dans la famille Leiris, était accolé à Juliette indiquait qu'à la femme de Leiris est également attaché un secret de naissance qui, par leur similitude, la reliait à Juliette. Toutes deux furent, dans les faits, des enfants sans père et, de même, toutes deux occupent, dans leur famille respective, on l'a déjà vu, une fausse position de sœur³. Le surnom « Zette » apparaît ainsi comme un surnom, en regard de Juliette et de Louise, d'un même leurre de la filiation. Son transfert de l'une à l'autre qui se présente comme une « passation » symbolique, signalerait ainsi le lieu d'une parenté secrète.

« Ce changement, très symbolique, des codes familiaux de langage⁴ » constitue également une forme de langue secrète qui opère, sans que rien ne soit dit

² Aliette Armel, *Michel Leiris*, *op. cit.*, p. 247.

³ On se souvient du secret de famille de l'épouse de Michel Leiris : en raison d'une naissance illégitime, celle-ci passait aux yeux de tous pour la sœur de sa propre mère.

⁴ *Ibid.* Notons au passage qu'à la suite de la naissance de sa fille illégitime, la mère de Louise Godon (ou, plutôt, sa mère-sœur), Léontine-Alexandrine, se fera appeler Lucie, sans doute « par désir de rompre définitivement avec son passé », ce qui vient une nouvelle fois souligner toute l'importance, dans la famille Godon, tout comme dans la famille Leiris, des changements de prénoms symboliques. Voir également Armel, *Ibid.*, p. 34.

explicitement, une permutation des places de chacune. L'échange du nom scelle l'échange de « sœurs ». On peut imaginer que ce transfert de nomination, en instituant sa femme à la place de Juliette — en place, donc, de « sœur » —, autorise Leiris, en contournant l'interdit de l'inceste, à « épouser » cette soeur « particulièrement chérie » qu'il a toujours aimée comme une mère. Au-delà d'une compagne de vie, n'est-ce pas en effet une « sœur » fantasmatique, tel que je l'ai déjà avancé, que Leiris voit en Zette? L'alliance du couple se trouve fantasmatiquement revêtue d'une teinte incestueuse. On voit ainsi comment se nouent, derrière les liens juridiques d'alliance et de parenté, des liens imaginaires qui font d'une épouse une « sœur » et d'une « sœur » une épouse. À un autre niveau de lecture, il semble qu'il y ait bien lieu de penser que l'épouse de Leiris, en tant qu'« épouse-sœur », se présente comme une « sœur de remplacement ». Transformée en sœur imaginaire — « ombre femelle » faite chair —, Zette se révèle le reflet fantomatique de l'imgo de la sœur disparue qui est à mon sens l'une des figures tutélaires de l'œuvre.

La question du couple, qui sous-tend celle de la dualité sexuelle, soulève la problématique d'une bisexualité psychique que pose l'écriture leirisienne. Un imaginaire « féminin » anime certes cette œuvre et on peut se demander si l'acte de création ne mobilise pas de façon toute singulière chez cet écrivain quelque chose d'une telle bisexualité. Christian David, dans un essai sur la bisexualité psychique, convoque ces paroles de Marguerite Duras qui m'apparaissent, ici, fort à propos : « Écrire c'est se laisser faire par l'écriture... je suis absolument sûre qu'écrire c'est se laisser faire par cette personne qui n'apparaît qu'à la table de travail, la visiteuse qui est : le livre.⁵ » Or, masquée de différents visages, cette « visiteuse du moi » qui, chez Leiris, se penche de biais sur sa table d'écriture et qui *le fait écrire* incarne peut-être cette complétude psychosexuelle dont le travail textuel mobilise la quête. En atteste la

⁵ Christian David, *La bisexualité psychique. Essais psychanalytiques*, Paris, Éd. Payot, coll. « Bibliothèque scientifique », p. 83. Pour cet entretien de Marguerite Duras, voir H. Nyssen, *Les Voies de l'écriture*, Mercure de France, 1969.

signature autobiographique même, ce nom de Michel/Micheline Leiris qui, en soi, porte l’empreinte d’une double identité psychosexuelle.

Michel Leiris, désigné en lieu et place d’une position de « sœur », s’est probablement reconnu dans cette chaîne de sœurs — ou communauté sororale⁶ —, au miroir de laquelle il s’est depuis toujours miré. N’est-ce pas le reflet troublant de la figure gémellaire qu’il y aperçoit fugitivement qu’il cherche à capter?

Dans *Le forçat vertigineux*, nous l’avons vu au chapitre précédent, le sujet de l’écriture est prisonnier d’un costume embarrassant constitué « des rayures faites avec les lettres de [son] nom indéfiniment répétées » (*FV*, p. 46). Dans « le tombeau de [son] nom » (*FV*, p. 46), ce nom honni, c’est encore la forme d’un fantôme qu’il y voit apparaître :

MICHEL, ce nom je voudrais le clouer au fronton d’un bordel. Ce nom courbe, ce nom veule ferait bien à la porte de l’antre des literies et des odeurs d’amour et de toilette. Mais l’autre nom, celui dans lequel je vois circuler les mineurs qui me déchirent, je voudrais en faire une fronde, une catapulte ou bien un édifice mort, mais vaste et rigide, un monument qui pourrait être l’aliment de ma fierté.

MICHEL LEIRIS.

Je suis bien avancé maintenant. Pourquoi cette signature?
Assez de ces lamentations grotesques.

Quand ce qui, le jour, s’appelle “fantôme”, la nuit, se personnalise (disais-je), mon nom, s’inscrit sur le revers de mes paupières. (*FV*, p. 45)

Dans cet habitacle tapissé de miroirs, est projetée à l’infini, comme en un théâtre d’ombres, l’image de silhouettes féminines : « Ces corps de chair étaient bien les miroirs où viennent se réfléchir les corps de sexes contraire, et voici que déjà bouches et sexes, deux par deux, deviennent l’un et l’autre à la fois objet et reflet. » (*FV*, p. 48)

⁶ Je fais référence à Paul-Laurent Assoun qui utilise cette expression pour désigner, au sein de la fratrie, le lien secret, inavouable, quasi incestueux qui lie dans une jouissance morose les soeurs entre elles, mais aussi les frères et soeurs. Voir Paul-Laurent Assoun, *Leçons psychanalytiques sur frères et soeurs, Tome 1. Le lien inconscient*, Paris, Éd. Économica, coll. « Anthropos », 1998, 112 p. et *Leçons psychanalytiques sur frères et soeurs, Tome 2. Un lien et son écriture*, Paris, Éd. Économica, coll. « Anthropos », 1998, 110 p.

N'est-ce pas la forme signée de cette figure androgyne sans cesse recherchée, que l'écriture n'arrive jamais à réunifier? C'est également le corps d'un sexe contraire au sien que, dans son nom, le narrateur du *Forçat vertigineux* voit la trace écrite :

MICHEL

qui, si je lui tranche l'L, devient le nom maintenant trivial de ces petits pains en forme de sexe féminin qui figuraient autrefois dans les cérémonies de certains cultes érotiques. (*FV*, p. 43)

La suppression d'une lettre du nom qui en fait ressortir les contours féminins me semble pointer par défaut le lieu d'une autre rature invisible, celle d'un segment de lettres « en trop ». Pour celui qui, au nom de Madeleine (au nom du nom de l'enfant morte) était destiné à s'appeler Micheline, « Michel » fait figure de castration symbolique. On peut alors se demander si les *bifurs* autour desquelles tourne l'autobiographe dans le premier tome de *La règle du jeu* ne tenteraient pas également d'approcher au plus près et de nommer ce gauchissement, cette « bifurcation », qu'aurait subi son propre nom. Ce livre, parmi les faits de langage dont il traite, s'intéresse de près à la question onomastique (s'y trouvent détaillés des noms bibliques, des noms dynastiques, etc.) et à l'acte de nomination, à « l'art de nommer les choses » qui va de pair avec « la cruelle conquête de ce *moi* » (*BIF*, p. 57). Lisons la définition que Leiris en donne :

J'admis donc comme étant également des « bifurs » [...] ce que déclenchent en nous de similaire certaines convergences ou disjonctions qu'on croit, à tel moment déterminé, voir se manifester bel et bien dans des choses (Ainsi — dédoublement mystérieux qui mettait en question les fondements mêmes de l'identité — la vision que j'avais, enfant, quand on m'emmenait promener au Bois et que nous allions ou revenions par la rue Géricault, ou Jéricho, d'une réclame pour le stoppage des vêtements accidentés qui était exposée, je pense, dans la boutique d'un teinturier et consistait en deux rectangles de tissu présentés côte à côte, objets qui censément étaient *un seul et même* objet exhibé — de façon étrangement simultanée — en doublets répondant à deux moments distincts du temps : lorsqu'il y avait encore accroc visible, lorsque la moindre trace en

avait été effacée grâce à la soigneuse intervention des experts. [...]) (*BIF*, p. 280-281)

Être nommé « Michel », c'est se voir paré d'une déchirure qui n'y paraît presque plus, d'un accroc du langage dont on perçoit à peine la trace cependant ineffaçable. Micheline est certes une part de l'« ombre femelle » à laquelle le nom Michel, en vertigineux forçat, reste accroché, enchaîné.

La confusion de l'identité sexuelle que l'on retrouve à maintes reprises dans l'œuvre trouverait peut-être là un sens : « toujours la même chose : je n'existe pas, je ne suis pas un homme » (*JOUR*, p. 304); « je ne me sens pas un homme; je suis comme châtré. Et voilà peut-être, au fond, tout mon problème » (*AF*, p. 398). C'est cet évident désir de féminisation dont rend compte la scène suivante de *L'âge d'homme* dans laquelle l'autobiographe évoque le souvenir d'un jeu de travestissement auquel il se livra avec des amis :

Puis, assez tard dans la soirée, l'on joua à se déguiser : Kay revêtit mon complet veston, prit ma canne et mon chapeau, me prêta une robe et divers effets à elle, m'aida à me maquiller [...]. J'étais très fier d'être bien, plutôt que ridicule, en femme. Toute difficulté était pour moi levée, vu que, grâce à mon travestissement, je n'avais qu'à me laisser faire. Je trouvais aussi un plaisir positif dans cet apparent changement de sexe, qui transformait les rapports sexuels en jeu et y introduisait une espèce de légèreté. Feignant de me courtoiser, Kay m'appelait de mon nom féminisé — Micheline — prénom que projetait de me donner ma mère alors que, grosse de moi, elle souhaitait d'avoir une fille. (*AH*, p. 174).

Ce jeu lui permet ainsi d'endosser l'identité que sa mère désirait pour lui à la naissance, de revêtir une « seconde peau féminine⁷ ». Dans son *Journal* Leiris écrit cette note :

⁷ Notons que chez Didier Anzieu, la question de la bisexualité parcourt les *Contes à rebours*. Le conte, ou le songe, « L'épiderme nomade », dans lequel le narrateur évoque une expérience de collement avec sa « cousine aînée » — entre eux, dit-il, il y eut « un antécédent notable » (*CR*, p. 218), celui d'une intimité singulière — dont le corps tisse sur le sien une « seconde peau féminine » (*CR*, p. 222), met en scène de façon exemplaire, à mon sens, l'incorporation d'une peau-tunique étrangère, mais aussi mortifère. N'y est-il pas question, en effet, de la mort de cette cousine bien aimée, d'un

Psychanalyse (rétrospective) : étant enfant, me masturbant, je m'imaginai être femme; — sentiment d'une sexualité diffuse (donc affaiblie) et non fortement concentrée dans les parties génitales; — hostilité contre la psychanalyse, qui m'a coupé tout ressort mythologique : impression que je suis puni d'avoir voulu savoir, d'avoir soulevé le voile d'Isis.⁸ (*JOUR*, p. 284)

Michel/ Micheline, ce « couple » — ou ces étranges doublets qui revêtent les traits « d'un seul et même objet » — renvoie à un dédoublement mystérieux qui toucherait aux racines de l'identité psychosexuelle. Pour celui qui, par « défaut », sera appelé Michel, Micheline (l'enfant imaginaire désirée par la mère pour remplacer l'enfant morte) vient nommer au plus près cette figure gémellaire, ou jumelle imaginaire, abordée précédemment, laquelle signe une incomplétude narcissique fondamentale dont on peut penser qu'elle mobilise la « cruelle conquête de ce *moi* », de même que la quête d'une figure substitutive — telle Zette, notamment — fantasmée comme complément inévitable.

Si Michel Leiris fait partie prenante d'un des maillons de la chaîne sororale qui situe Juliette et Louise dans une même posture en porte à faux, son nom l'inscrit aussi dans cette autre chaîne de sœurs composée d'une égale triangularité. Alors que le prénom Michel est ce nom troué, marqué d'un espace blanc qui porte la trace indélébile du nom Micheline, on peut avancer l'hypothèse que celui-ci, en tant que nom-palimpseste et signifiant hiéroglyphique, camoufle le nom de l'enfant morte, Madeleine, formé d'une même majuscule, du même nombre de lettres et de ce même segment de phonème final, « ine », celui-là qui, précisément, manque au nom de

certain travail du deuil alors entrepris et de rêveries au cours desquelles le personnage sans nom se revêt de la dépouille de la morte, se voyant ainsi « double et complet, garçon et fille, elle et [lui] » ? (*CR*, p. 225)

⁸ Dans ce *Journal* où il est question de son « homosexualité latente », Leiris fait également allusion à une relation homosexuelle peu avouée, événement refoulé qui, pour Sean Hand, « provoque une écriture transformée qui marque chez Leiris l'émergence d'une véritable pratique autobiographique. » Sean Hand, « Le secret du Journal », communication au colloque *Michel Leiris, le siècle à l'envers*, Université Paris VII-Denis Diderot, samedi 1^{er} juin 1996, cité par Aliette Armel, Michel Leiris, *op. cit.*, p. 194.

Michel pour véritablement le nommer et, à la fois, est cet « en trop » qui l'« innomme » à jamais.

Alors que le nom de Micheline apparaît dans l'œuvre, de même que le nom de Juliette (*AH*, p. 79, notamment) et ceux des frères Pierre et Jacques, le nom de la sœur morte, Madeleine, pas même pourvu d'une initiale comme l'est par exemple le nom de Z[ette], est ce nom tu, retenu, encrypté. À l'instar de la notice placée à la fin du *Journal* posthume de Leiris dans laquelle ce dernier, faisant référence à Madeleine, parle d'« une enfant » qu'avait perdue sa mère, dans *Biffures*, le narrateur-autobiographe fait allusion, sans non plus la nommer, à une « petite fille » qui mourut en bas âge et qui aurait dû, écrit-il, « être notre aînée à mes frères et à moi » (*BIF*, p. 214). Cette éternelle fillette à l'étrange statut d'aînée reste ainsi, dans l'œuvre leirisienne, cette enfant sans nom, « vivantes cendres, innommées ». Peut-être est-ce au fond une telle immatérialité fantomatique en « survivance » attachée à ce nom « innommé » que *La Règle du je(u)* tente de retracer ou tout au moins d'en cerner et tracer les contours, un peu à la manière d'un Proust qui, au moyen de la *Recherche du temps perdu*, fait apparaître et ressusciter à travers une tasse de thé et le goût d'une madeleine... tout un pan de souvenirs oubliés. Jean Jamin a noté que l'écrivain fait partie des « figure[s] emblématique[s] si ce n'est tutélaire[s] de l'œuvre leirisienne⁹ ».

Madeleine est à mon sens ce nom de l'œuvre leirisienne qui fait énigme, ce Nom secret qui renfermerait le secret de sa naissance et de son nom. Si, pour Paul-Laurent Assoun, c'est avec le lien fraternel et sororal que, souvent, s'explique l'écriture et qu'ainsi se pose cette question : « comment nommer un frère/ une soeur... par son

⁹ « Dans une lettre à sa femme, datée Beni-Ounif (Algérie) le 19 novembre 1939, Leiris écrit : "J'ai lu à toute vitesse la fin du *Temps retrouvé*. De plus en plus, je trouve Proust génial. Dans peu d'ouvrages, il m'est arrivé de trouver à un tel point ce que j'ambitionnerais de faire moi-même. Il expose, dans cette fin, sa doctrine littéraire — les raisons qu'il a d'écrire — et je n'y trouve, presque, pas un mot à redire." Quoi qu'il en soit, au même titre que Rimbaud, Proust demeurera une figure emblématique si ce n'est tutélaire de l'œuvre leirisienne. » Jean Jamin, préface aux « Notes sur Proust » texte inédit de Michel Leiris in *Magazine littéraire*, dossier « Les vies de Marcel Proust », no 350, janv. 1997, p. 56.

nom?¹⁰ », ce serait sous une autre forme que l'œuvre leirisienne poserait la même question : « comment nommer une soeur morte... par son nom? »

À l'ombre, non des jeunes filles en fleurs, mais à l'ombre des sœurs se tient donc Madeleine, l'aînée morte dont le nom est aussi celui de la fille unique de Juliette. Pour la désigner, le narrateur-autobiographe fait référence à « la fille de sa sœur » (*BIF*, p. 297) ou encore à sa « nièce », mais jamais, non plus que la sœur morte, il ne la désignera par son nom. Force est de constater ainsi l'importance de l'encryptement du nom de Madeleine. La rétention de ce nom, encore une fois, est des plus significatives. Pour celui qui est né au nom de la morte, on peut imaginer combien lourd de conséquences est le choix de ce prénom donné à la fille de Juliette en souvenir de l'enfant disparue :

Madeleine, fille de Juliette, porte le nom de la sœur morte, celle dont Michel Leiris pouvait être considéré comme l'enfant de substitution. Jusqu'alors sa place, même s'il la trouvait délicate à tenir, était clairement définie : il était le plus jeune, le plus faible, celui qu'on avait longtemps habillé comme une fille. Madeleine le chasse de sa position de "petit dernier" et d'enfant de substitution.¹¹

C'est sous la forme d'un souvenir pour le moins désagréable que, dans un passage de *L'âge d'homme*, Leiris évoque la naissance de cette nièce : « Quand ma soeur accoucha d'une fille, j'avais quelque chose comme neuf ans; je fus littéralement écoeuré lorsque je vis l'enfant, son crâne en pointe, ses langes souillés d'excréments et son cordon ombilical qui me fit m'écrier : "Elle vomit par le ventre!" » (*AH*, p. 28) Cet événement qui provoque un dégoût profond chez le jeune Leiris est perçu davantage comme un souvenir-écran qui camouflerait les sentiments hostiles ressentis à l'égard de celle qui, dorénavant, comme le souligne Armel, allait lui prendre sa

¹⁰ Paul-Laurent Assoun, *Leçons psychanalytiques sur frères et sœurs, Tome 2. Un lien et son écriture*, Paris, Éd. Économica, coll. « Anthropolos », 1998, p. 5.

¹¹ Aliette Armel, *Michel Leiris, op. cit.*, p. 75. Juliette se fera toujours beaucoup de souci pour sa fille Madeleine, « très souvent fatiguée et malade » : « Elle mourra presque trente ans avant sa mère, en 1966 ». Armel, p. 474.

place au sein d'une filiation imaginaire qui le lie au désir de la mère. C'est ce que, en filigrane, nous lisons dans ces propos qui tentent de cerner une angoisse demeurant obscure :

Surtout, je ne pouvais tolérer de ne plus être le plus jeune, celui que, dans la famille, on appelait le "petit dernier". Je saisisais que je ne représentais plus la dernière génération; j'avais la révélation du *vieillissement*; je ressentais une grande tristesse et un malaise, — angoisse qui, depuis, n'a fait que s'accroître. (AH, p. 28)

Dans la chaîne sororale qui l'inscrit dans le sillage de la sœur morte apparaît ainsi une rivale « jumelle » qui devient tout à coup l'ayant droit de sa propre place, de cette place impossible à tenir qui pourtant lui confère une part essentielle de son identité¹². C'est aussi l'héritage d'un nom fantomatique qu'il se voit dérober. Madeleine revêt moins les traits d'une nièce que d'une sœur cadette qui, par son nom et par son sexe, serait davantage l'incarnation de l'*autre* Madeleine disparue.

« Ésaü », ce nom hébraïque évoqué parmi les associations qui composent *Biffures* vient signifier, en regard de sa « nièce-sœur cadette » Madeleine, ce qu'il en est du droit d'aînesse statutaire qu'il s'est fait ainsi ravir. Ce nom est « inextricablement mêlé, depuis son enfance, à deux meubles que possédait [s]a soeur », le bahut, « qui se rapprochait d'Ésaü par l'identique hiatus *a-u* », et l'armoire à glace qui « lui servait de cabinet de toilette, se rattachait, lui aussi, à Ésaü, par l'entremise de ce mot « bahut », appliqué proprement au meuble en panneaux de bois plein [...] [avec lequel il] se fondait plus ou moins. » (BIF, p. 63) Lorsque Michel Leiris fait référence dans ces pages de *Biffures* au personnage biblique d'Ésaü se faisant dérober sa place

¹² M. Porot et M. Miermont soulignent dans un article consacré à Vincent Van Gogh, qui fut un enfant de remplacement, la difficulté qu'eut ce dernier à accepter la venue au monde du fils de son frère Théo appelé également Vincent, comme lui et, aussi, comme son frère aîné mort un an avant sa naissance : « Tout se réactivera, la plaie se rouvrira quand Théo, plein de bonnes intentions, appellera son fils Vincent-Wilhem! On sait d'ailleurs que les fiançailles, puis le mariage de Théo avec Jo Bongers furent vécus comme une trahison impardonnable. Vincent traitera d'ailleurs ce neveu inopportun, ce nouveau "double", de "compagnon forcé". Il ajoute : "Je ne suis, moi, bon que pour quelque chose

d'aînée par son frère cadet Jacob — ce frère jumeau qui naquit le second —, on peut penser que c'est d'une telle usurpation qu'il est question en filigrane. Madeleine, la nouvelle venue, la rivale, vient dans un même temps prendre la place du jeune Leiris auprès de sa « seconde mère » Juliette, sa « sœur-mère » qui s'est « toujours sentie investie d'une mission à l'égard de celui dont elle est la marraine.¹³ » Le nom de « Julien » accolé à celui de Michel dans l'acte d'état civil souligne d'ailleurs l'importance du lien qui les unit.

En baptisant son enfant du nom de la morte, Juliette devient alors en quelque sorte complice, telle une Rébecca (la mère de Jacob qui incite son cadet à prendre la place de l'aîné Ésaü), de cette transmutation des places qui fait de sa fille, pour celui qui revendique malgré tout le lourd héritage d'enfant de substitution, une « sœur » mise à la place d'une autre sœur, à la place, qui plus est, de l'élue de la mère, là où tout frère se doit de lutter pour n'en être pas exclu. À travers ce lapsus de Michel Leiris, « [...] dans le nom de *l'usurpateur Ésaü*¹⁴, l'on retrouve, encore une fois, le tréma » (*BIF*, p. 62), se glisse peut-être l'idée que, de cette position d'usurpé, il se trouve également en place d'usurpateur, déguisé, tel Jacob, d'une seconde peau qu'il continuera de revêtir afin de se faire passer aux yeux de la mère pour... une « sœur » aînée. On peut imaginer que c'est ce caractère de gémellité que souligne le tréma du nom Ésaü.

Entre l'abjection du nom fantomatique et sa revendication, comment se situer et s'inscrire? Comment se faire reconnaître à la fois soi-même et *autre* auprès de la mère? Comment se revêtir des oripeaux du nom de Madeleine, ce nom, qui plus est, que porte également la mère, Marie-Madeleine Caubet? Comment rivaliser avec ce

d'intermédiaire et de secondaire et effacé." Voir M. Porot et M. Miermont, « Ludwig, Vincent et Salvador ou Le mort saisit le vif », in *Annales de médecine psychologique*, 1985, no 3, p. 265.

¹³ *Ibid.*, p. 30. Aliette Armel montre bien combien Juliette fit figure de « seconde mère » pour Michel Leiris.

¹⁴ C'est moi qui souligne.

nom auréolé de deuil, de pleurs et de sainteté, ce nom qui unit les Madeleine — mère, sœur et « nièce-sœur » cadette — sous le couvert d'une même lettre, « M la majesté de la "mort" ou de la "mère" » (*BIF*, p. 45)? Majuscule qui constitue, au-delà de Madeleine et, aussi, de Micheline, un morceau de son propre nom : « MICHEL LEIRIS [...] M, comme la mer qui s'étend jusqu'aux montagnes marmoréennes de la mort, de minuit à midi [...] » (*FV*, p. 4). Dans ce contexte, le nom du père peine à faire rempart à la charge du désir maternel inscrit dans le prénom, à cette jouissance du nom liée à la féminité et, enfin, à la multiplicité des figures sororales qui, dans « l'armoire à glace des origines » (telle l'armoire à glace qui, enfant, meublait la chambre de sa « sœur aînée ») s'emboîtent et se substituent les unes aux autres.

5.2 « L'autre femme » ou l'imaginaire de la sœur rivale

Le récit *L'occupation* d'Annie Ernaux, qui tourne autour de la dépossession d'une place à soi, fera l'objet des pages qui vont suivre. Je suggérerai ici que « l'autre femme », sans nom, ni visage, qui ne cesse d'« occuper » la narratrice-autobiographe apparaît comme l'incarnation ou la réverbération d'une autre figure féminine, à la fois intime et étrangère, celle de la sœur morte.

Dans ce récit, la narratrice-autobiographe arpente pas à pas, dans une lente et douloureuse descente aux enfers, l'espace abyssal que fut pour elle les quelques mois d'immersion dans un état de jalousie amoureuse obsédant. C'est pourtant elle-même, écrit-elle, qui avait quitté W., l'ex-partenaire dont il est question dans ce livre, et qui, ainsi, avait mis fin, après six ans, à cette liaison amoureuse. Le schème habituel de l'expérience jalouse caractérisée par la question de l'infidélité ou du soupçon d'infidélité ne concerne donc nullement, ici, la situation abordée. L'expérience jalouse qui fait l'objet de *L'occupation* est vécue essentiellement comme l'intrusion d'une rivale. C'est ce que montre, de façon concise et incisive, la quatrième de couverture du livre :

J'avais quitté W. Quelques mois après, il m'a annoncé qu'il allait vivre avec une femme, dont il a refusé de me dire le nom. À partir de ce moment, je suis tombée dans la jalousie. L'image et l'existence de l'autre femme n'ont cessé de m'obséder, comme si elle était entrée en moi. C'est cette occupation que je décris.¹⁵

Le travail de recensement et de dégagement des « figures d'un imaginaire livré à la jalousie », dont Ernaux écrit avoir été « la proie et la spectatrice » (*OC*, p. 71) à l'œuvre dans *L'occupation*, fait l'impasse sur les motifs mêmes de cette jalousie. Ce livre suscite un questionnement sur le statut de cette « autre femme » qui occupe sans relâche les pensées de la narratrice-autobiographe. Qu'en est-il de ce qui est vécu par la narratrice comme une violation, une intrusion, bref une *occupation* alors que c'est *elle-même*, évidemment, qui ne cesse de s'occuper et de se préoccuper d'un lien qui ne la concerne pas désormais — cet homme était libre — et surtout d'occuper de façon fantasmatique une place qu'elle n'occupe plus? Car elle ne cesse de se projeter à cette place qui est celle d'« une autre ». Bien qu'aucune référence ne soit faite dans ce livre à la sœur morte, tout se passe pourtant comme si c'était cette figure qui émergeait à travers le visage inconnu et fantomatique de celle qui, dans ce livre, n'est jamais une « autre femme », mais bien *l'autre femme*.

La question de la jalousie, qui, par suite de l'intrusion d'un rival, implique en fait une situation triangulaire, renvoie au premier chef à la problématique du lien fraternel et sororal. Paul-Laurent Assoun a montré comment ce lien d'attachement archaïque à cet « autre soi-même » — figure d'une rivalité et d'une conflictualité vitale — à la fois intime et étranger, aimé et haï, qu'est le frère ou la sœur, peut constituer l'étayage du lien amoureux, et, de surcroît, de la jalousie passionnelle. *L'occupation* et, proposerais-je, l'ensemble de l'œuvre ernausienne témoigne ainsi de ce dont Paul-Laurent Assoun fait l'hypothèse, à savoir : « la prédilection de l'écriture pour le dire

¹⁵ Annie Ernaux, *L'occupation*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

du lien fraternel¹⁶ ». L'œuvre de Michel Leiris, qui est traversée par de multiples figures sororales, nous venons de le voir, l'illustre tout autant.

Le récit *L'occupation* me semble faire écho au récit traumatique de la mère sur la mort de la sœur, à ce moment où, du sol de l'évidence, un sens s'est effondré, une brèche s'est ouverte. Pour celle qui, là, fut abruptement délogée de « sa » place, se trouvant alors « sans place », en exil d'une place à soi, comme une « amatride », la problématique de la *place* et celle de l'occupation prend tout son sens.

C'est dans cette perspective que la figure de « l'autre femme » peut être reliée à l'imgo de la morte. L'annonce de W. concernant l'existence d'une autre femme dans sa vie est bien vécue par la narratrice sous le mode de l'envahissement d'une absence-présence irrévocable qui, soudain, *vient lui ravir sa place*. Tout se passe comme si « l'occupation » décrite dans ce texte jouait quelque chose de cet enjeu de « remplacement ». De même, tel un jeu de miroir inversé, la narratrice qui se projette « dans » l'autre femme se voit occuper une place inoccupée.

Toute la « rivalité-jalouse » vis-à-vis de « l'autre femme » peut être mesurée, ainsi, à l'aune de la rivalité première avec la sœur disparue. À jamais inconnue, absente et désincarnée, celle-ci fait l'objet d'une rivalité d'autant plus importante, pour l'autobiographe, qu'elle demeure dans la mémoire parentale l'objet d'amour premier. Comment, en effet, se confronter à la toute-puissance d'une morte? Comment rivaliser avec une figure intouchable et intangible qui ne pourra être délogée du statut de « petite sainte au ciel » qu'elle revêt pour la mère? Au cœur de la « rivalité-jalouse » mise en scène dans *L'occupation* et du refus de perdre son statut d'unicité auprès de W., se (re)joue donc à mon sens le refus radical, pour la narratrice-autobiographe, de perdre sa place première, « unique », auprès de l'objet

¹⁶ Paul-Laurent Assoun, *Leçons psychanalytiques sur frères et sœurs. Tome 2. Un lien et son écriture*, Paris, Anthropos, coll. « Poche psychanalyse », 1998, p. 5.

d'amour parental. On se souvient de ces propos dans *La femme gelée* qui font référence à des cousins qui sont des enfants uniques :

Moi aussi je le suis unique, et ravisée en plus, nom qu'on donne à une espèce particulière d'enfants nés d'un vieux désir, d'un changement d'avis de parents qui n'en voulaient pas ou plus. Première et dernière, c'est sûr. J'étais persuadée d'avoir beaucoup de chance. (p. 13)

Le refus *d'être remplacée* et de devenir, pour « toujours », *la seconde*, voilà ce qui, dans le récit *L'occupation*, ne peut être supporté :

Quand je l'appelais sur son portable [...] il lui arrivait de s'exclamer, 'je pensais justement à toi il y a une minute!'. Loin de me réjouir, de me faire croire à une communion des esprits, cette remarque m'accablait. Je n'entendais qu'une chose : le reste du temps je n'étais pas dans sa pensée. [...] Dans la conversation, il jetait parfois incidemment, 'je ne t'ai pas dit?', enchaînant sans attendre la réponse le récit d'un fait survenu dans sa vie les jours précédents, l'annonce d'une nouvelle concernant son travail. Cette fausse question m'assombrissait aussitôt. Elle signifiait qu'il avait *déjà* raconté cette chose à l'autre femme. C'est elle qui, en raison de sa proximité, avait la primeur de tout ce qui lui arrivait [...]. J'étais *toujours* la seconde — dans le meilleur des cas — à être informée. [...] Je n'étais plus la première et indispensable dépositaire de sa vie au jour le jour. (p. 47-48)

L'apparition de l'autre femme dans la vie de W., fait également figure d'énigme. Comment ne pas penser à nouveau au récit de la mère sur la mort de la sœur qui signa l'intrusion « présence-absence » faisant figure de signifiant énigmatique? Quelle est cette inconnue — ou ce blanc, ce vide, ce trou — qui, tout à coup, révèle à l'enfant un manque à être radical? Dans *L'occupation*, l'insu du nom de l'autre femme revêt la forme d'un tel signifiant énigmatique. L'absence de ce nom, absence constitutive d'un désir inassouvi de *savoir*, est le point de départ d'une quête « devenue une obsession, un besoin à assouvir coûte que coûte. » (OC, p. 29) Voilà ce que traduit l'extrait suivant :

Il n'avait pas voulu me dire son nom ni son prénom.

Ce nom absent était un trou, un vide, autour duquel je tournais.

[...] Il me semblait que *mettre un nom* sur cette femme m'aurait permis de me figurer, d'après ce qu'éveillent toujours un mot et des sonorités, un type de personnalité, de posséder intérieurement — fût-elle complètement fausse — une image d'elle. Connaître le nom de l'autre femme, c'était, dans le manque d'être qui était le mien, accaparer un petit quelque chose d'elle. (p. 27-28)

Soulignons que le nom de l'enfant morte — Ginette —, de la même manière que chez Leiris, n'est jamais donné. Par ailleurs, la quête qui consiste à « accaparer », à *occuper* une part de celle qui « échappe », ou de ce qui échappe, s'allie au désir de récupérer l'objet d'amour perdu. Ce dessein, pour le moins impératif et clair — « Je voulais le *ravoir* » (p. 24), écrit-elle — camoufle pourtant les motifs mêmes qui le sous-tendent :

Parfois j'entrevois que s'il m'avait dit brusquement, “je la quitte et je reviens avec toi”, passé une minute d'absolu bonheur, d'éblouissement presque insoutenable, j'aurais éprouvé un épuisement, une flaccidité mentale analogue à celle du corps après l'orgasme et je me serais demandé pourquoi j'avais voulu obtenir cela. (p. 62)

Le *besoin* de savoir sur l'absence, sur la perte, sur la mort, sur le rapt, le « ravissement » d'une place « à soi » est bien à l'origine de la pulsion créatrice. « L'autre femme » n'est-elle pas *celle qui l'a fait écrire* ce livre? N'est-elle pas à la source même de ce qui a été, durant des mois, cette « occupation »? La quête acharnée de savoir, à la base de la mobilisation d'une énergie psychique qui, pendant des mois, a laissé la narratrice-autobiographe dans un état d'inhibition tel qu'elle ne pouvait « s'occuper » d'autre chose, semble ainsi n'avoir de sens qu'en elle-même, c'est-à-dire par son statut de quête, laquelle camoufle peut-être celle d'une place impossible à *ravoir*.

5.3 De l'occupation à la possession : l'empiètement des territoires du soi et de l'autre

5.3.1 Intrusion, effraction et débordement

Les pages qui suivent s'intéressent à la question de l'empiètement des espaces « transpersonnels ». Toujours à la faveur de *L'occupation*, sera examiné le registre spatial que sous-tend l'expérience de la jalousie amoureuse et de la dépossession qui forme la trame du livre. Ce récit, dans lequel on retrouve également la question des territoires spatiaux, tant identitaires qu'imaginaires du soi et de l'autre, déploie tout un champ sémantique d'ordre topographique.

On connaît chez Annie Ernaux la prédominance de cette problématique spatiale. Son œuvre explore des frontières sans cesse mouvantes entre soi et l'autre ou encore entre l'espace privé du récit personnel et intime¹⁷ — lequel comporte tout un pan qui inclut la sphère familiale — et l'espace public, « extérieur », qu'elle décrit dans *Journal du dehors* et *La vie extérieure*. Les titres *Les armoires vides* et *La place* pointent également ce motif de la spatialité.

Ce récit laisse place à maints questionnements quant à l'effraction, ou à la transgression des bornes frontalières et délimitatrices entre soi et l'autre. Contamination, invasion, imprégnation, occupation, envahissement, voilà autant de signifiants qui traversent ce livre et qui traduisent le débordement effractif que figure l'intrusion de l'autre. L'annonce faite par W., et ce, dans les premières pages du livre, de sa décision d'aller vivre avec une autre femme, fait écho, chez la narratrice-autobiographe, à la charge traumatique du récit maternel sur la mort de la sœur : « À la sensation de débâcle qui m'a envahie [écrit-elle], j'ai perçu qu'un élément nouveau avait surgi. À partir de ce moment, l'existence de cette autre femme a envahi la

¹⁷ Dans un article portant entre autres sur *L'occupation*, Geneviève Denis parle très justement à propos de l'œuvre d'Annie Ernaux d'une « topographie de l'intime ». Voir Geneviève Denis, « États passionnels », in *Spirale*, mai-juin 2003, no 190, p. 8-9.

mienne. Je n'ai plus pensé qu'à travers elle » (*OC*, p. 13-14). Le mot « débâcle » dit exactement ce qu'il en est d'une rupture radicale, d'un bris ou d'une trouée laissant place à l'envahissement d'un corps étranger.

Dans un registre différent, nous retrouvons ici ce que nous avons vu chez Leiris d'une présence persistante vécue comme traumatisme. L'autre femme, figure d'une absente, apparaîtrait comme la projection d'une étrange cohabitation avec un invité fantôme. Comment vivre, habiter, ou plutôt cohabiter, avec la présence indésirable et envahissante d'une absente, sans même pouvoir en perpétrer le meurtre? Voilà une question, entourant une souffrance demeurée vive qui ne cesse de préoccuper la narratrice-autobiographe de *L'occupation*. « Tuer » l'autre — que figure ici « l'autre femme » — ce « tu es », ce double interne qu'évoquait Dali, signerait la fin d'une épuisante et impossible négociation territoriale avec cette part de soi étrangère et insaisissable :

Ma souffrance, au fond, c'était de ne pas pouvoir la tuer. Et j'enviais les moeurs primitives, les sociétés brutales, où l'on enlève la personne, on l'assassine même, résolvant en trois minutes la situation, s'évitant l'étirement — qui m'apparaissait sans fin — d'une souffrance. S'éclairaient pour moi la mansuétude des tribunaux envers les crimes dits passionnels, leur répugnance à appliquer la loi qui veut qu'on punisse un meurtrier, une loi issue de la raison et de la nécessité de vivre en société mais qui va à l'encontre d'une autre, viscérale : vouloir supprimer celui ou celle qui a envahi votre corps et votre esprit. [...] Car c'est de redevenir libre, de rejeter au-dehors ce poids à l'intérieur de moi-même qu'il s'agissait, et tout ce que je faisais allait dans ce but. (p. 33-34)

L'écriture, chez Ernaux — le récit *L'occupation* est en ce sens un exemple frappant —, permet la projection « au-dehors » de ce poids, ou de ce point de souffrance que constitue une zone d'envahissement interne. Ainsi, *L'occupation* met en scène de façon métaphorique l'extériorisation, la *spatialisation*, des zones internes, entre soi et l'autre par le biais de la configuration de lieux urbains et de territoires topographiques associés aux lieux du soi et de l'autre. Qu'on lise à cet égard le long extrait suivant qui mérite d'être cité :

S'il m'arrivait de tomber, en parcourant la rubrique de faire-part du *Monde* ou des pages d'annonces immobilières, sur une mention de l'avenue Rapp, ce rappel de la rue où vivait l'autre femme obnubilait brutalement ma lecture, que je poursuivais sans en comprendre le sens. À l'intérieur d'un périmètre incertain, allant des Invalides à la tour Eiffel, englobant le pont de l'Alma et la partie calme, huppée, du VII^e, s'étendait un territoire où, pour rien au monde, je ne me serais aventurée. *Une zone toujours présente en moi, entièrement contaminée par l'autre femme*, et que le pinceau lumineux du phare de la tour Eiffel, visible des fenêtres de ma maison sur les hauteurs de la banlieue ouest, me désignait obstinément, chaque soir, en la balayant avec régularité jusqu'à minuit. Quand, pour une obligation quelconque, je devais me rendre à Paris, dans le Quartier latin où, après l'avenue Rapp, la probabilité de le croiser en compagnie de cette femme était la plus grande, j'avais l'impression de me trouver dans un espace hostile, d'être surveillée de tous les côtés, de façon indéfinissable. *Comme si, dans ce quartier que j'emplissais de l'existence de cette autre femme, la mienne n'avait pas sa place*. Je me sentais en fraude.¹⁸ (OC, p. 18-19)

Tel « le pinceau lumineux du phare de la tour Eiffel », Annie Ernaux dessine ici le tracé d'un périmètre topographique bel et bien *intérieur* dans lequel domine, toute-puissante, une zone hostile, un territoire occupé par « l'Autre » qui s'en est emparée tel un « *Rapt* », justement. Même « chez elle », *dans sa maison* située en périphérie de Paris où habite « l'autre femme », se trouve présente cette zone d'occupation, puisque visible des fenêtres de la maison. Le seul rappel à la pensée de la rue où habite « l'autre femme » est vécu par la narratrice-autobiographe de *L'occupation* comme une effraction — il est bien question dans le passage cité d'une obnubilation brutale — faisant aussitôt place à l'envahissement de l'autre, un peu à l'instar d'un barrage qui s'effondrerait soudainement sous un flot trop puissant.

Dans ce récit, le corps et l'esprit revêtent les traits d'un « Moi-peau passoire », pour reprendre la formule de Didier Anzieu¹⁹, laissant s'écouler « au-dehors » de soi sa propre substance dans une sorte d'hémorragie mélancolique et faisant passer « à l'intérieur » de soi celle de l'autre. Toujours dans un registre spatial, l'extrait suivant

¹⁸ C'est moi qui souligne.

¹⁹ Voir Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Éd. Dunod, 1995, 291 p.

tiré de *L'occupation* met en scène de façon tout à fait intéressante la mouvance de cette passation :

De plus en plus, à certains moments, il m'apparaissait fugitivement que je pourrais faire cesser cette occupation, rompre le maléfice, aussi simplement *qu'on passe d'une pièce dans une autre* ou qu'on sort *dans* la rue. Mais quelque chose manquait, dont je ne savais pas d'où cela viendrait — du hasard, du dehors, ou bien de moi-même.²⁰ (OC, p. 65.)

L'occupation ne cesse de tourner autour de cette question de la représentation de la frontière entre soi et l'autre et de l'aporie qu'elle constitue pour celle qui se doit d'être le tenant lieu d'un « autre-que-soi ». « Passer, soi-même, *dans* l'autre », ou encore « faire passer l'autre "*dans*" soi », et ce, « aussi simplement qu'on passe d'une pièce dans une autre », voilà en effet l'espace d'empiètement que *L'occupation* ne cesse d'arpenter comme s'il s'agissait d'en explorer toute la démesure. La préposition « dans », ce marqueur de lieu, n'est pas ici choisie au hasard. Elle traverse de part en part le récit. Qu'il s'agisse de l'espace familial, social ou passionnel, le « je », chez Annie Ernaux, se greffe toujours aux autres, à « de » l'autre — à de l'« autre-que-soi » —, pour constituer ce « je » « transpersonnel » qui finit précisément par *déborder*, par *transborder*, le moi. « Je suis traversée par les gens, leur existence, comme une putain », écrit-elle dans *Journal du dehors*. Cette forme transpersonnelle est tout à fait frappante à la lecture des textes *Journal du dehors* et *La vie extérieure* dans lesquels les lieux (qu'il s'agisse de lieux urbains, comme le RER, les centres commerciaux, ou alors de sujets anonymes qui « traversent » et « habitent » ces lieux) forment un miroir qui renvoie à l'autobiographe son propre reflet.

Pour celle qui se trouve en exil d'une place propre, l'espace environnant et étranger — dans une extension des limites corporelles et psychiques — prend la

²⁰ C'est moi qui souligne.

forme d'une aire de jeu, d'un espace imaginaire²¹ qu'il s'agit « d'occuper » dans une tentative symbolique d'appropriation de soi. C'est cette expérience de dédoublement, de fragmentation, que traduit le passage suivant tiré de *La vie extérieure* :

Silence absolu, là où je me trouve en ce moment, ma maison, point dans l'espace indéterminé de la ville nouvelle. Expérience : parcourir par la mémoire le territoire qui m'entoure, décrire et délimiter ainsi l'étendue de l'espace réel et imaginaire qui est le mien dans cette ville. [...] Pour la première fois, j'ai pris possession de l'espace que je parcours pourtant depuis vingt ans.²²

La dialectique « dépossession-possession » est bien celle qui marque la modalité du lien de la narratrice-autobiographe de *L'occupation* à « l'autre femme ». Dépossédée d'elle-même, son corps-psyché n'est plus qu'un habitacle vide, sans frontière aucune et qui, à l'image d'un corps fantôme, se laisse occuper, traverser, vampiriser ou squatteriser :

En de rares moments de répit, où je me sentais comme avant, où je pensais à autre chose, brusquement l'image de cette femme me traversait. J'avais l'impression que ce n'était pas mon cerveau qui produisait cette image, elle faisait irruption de l'extérieur. On aurait dit que cette femme entraînait et sortait de ma tête à sa guise. [...] Je n'étais plus libre de mes rêveries. Je n'étais même plus le sujet de mes représentations. J'étais le squat d'une femme que je n'avais jamais vue. Ou, comme m'avait dit un jour un Sénégalais à propos de la possession dont il se croyait l'objet de la part d'un ennemi, j'étais "maraboutée". (OC, p. 20-21)

²¹ À propos de la notion d'espace imaginaire, voir l'ouvrage de Sami Ali, *L'espace imaginaire*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1974, 264 p. Voici, de façon fragmentaire, la définition de cette notion : « La psychanalyse, dès l'aube de ses formulations sur l'hystérie et le rêve, fut seule à avoir reconnu et exploré cette région limitrophe traversée d'ombres et de clartés où les échanges entre l'homme et le monde passent mystérieusement par la médiation du corps propre. Mais, en l'occurrence, le corps se définit comme une puissance inconnue qui se laisserait saisir par ce qu'elle est en mesure de faire, c'est-à-dire par la magie de la transformation de l'espace réel en un espace imaginaire. », p. 15-16.

²² Au coeur de cette citation se trouve un très long passage — qui a été remplacé ici par des crochets en raison de sa longueur — où la narratrice parcourt et survole mentalement, et ce, dans les moindres détails, l'ensemble d'un territoire topographique donné, comme s'il s'agissait de faire entrer en elle cet espace extérieur à la fois intime et étranger. Voir *La vie extérieure*, op. cit., p. 86, 87 et 88. Notons que la référence à la « ville nouvelle » où elle habite, et dont il est question dans ses textes, correspond à Cergy-Pontoise, située en banlieue de Paris.

L'emprise de « l'autre femme » mise en scène dans *L'occupation* constitue à mon sens la cristallisation non seulement d'un lien sororal, mais aussi de l'alliance avec la mère. Nous retrouvons ce motif « d'empiètement imagoïque », de « *transconfusion* », entre les figures du moi, de la mère et de la morte. Selon Albert Ciccone, l'objet incorporé — l'objet de l'autre —, faisant figure d'altérité à l'intérieur de soi, peut être persécuteur comme si, précisément, l'espace mental du sujet était « squatté » par cet objet²³. Ce lien « d'empiètement²⁴ imagoïque », qui traduit l'alliance inconsciente entre l'enfant remplaçante, « l'autre » (figure d'une absente) et la mère scelle une triangularité remise en jeu dans *L'occupation*, ce livre qui, de manière similaire à *Se perdre*, en cartographie peut-être la géométrie imaginaire.

5.3.2 Avatars du fantôme : le culte des « zar »

« [...] Je continue à m'occuper des *zar*. Je ne m'occupe même que de cela. C'est devenu une obsession. Mais dès que j'aurai quitté Gondar, je n'y penserai plus. [...] Je suis bien seul, et n'ai vraiment que mes amis les *zar* pour m'occuper. C'est avec eux, sans aucun doute, que j'ai le plus de plaisir et ce sont eux qui m'aident à prendre mon mal en patience. "Eux", je ferais mieux de dire, il est vrai, "ce qui se passe dans ma tête à propos d'eux. »

Michel Leiris, Lettre à Zette, 10 septembre 1932 in *Miroir de l'Afrique*

En Afrique noire, lors de l'enquête qu'il effectua sur les génies *zar* et les phénomènes de possession chez les Éthiopiens de Gondar, Michel Leiris fut également « marabouté » : « Je suis loin de mon indifférence des derniers jours. Certains diraient, peut-être, que je commence effectivement à être possédé. » (*AF*, p. 423). Il faut lire le journal *L'Afrique fantôme* et les extraits des lettres personnelles

²³ Albert Ciccone, *La transmission psychique inconsciente*, op. cit., p. 77.

²⁴ Le verbe « empiéter » qui signifie « prendre dans ses serres » et qui vient de *en*, et *pied*, explique exactement cette possession — telle l'expression « mettre le pied en territoire ennemi » — et la représentation spatiale qu'elle suppose.

que Leiris envoya à sa femme au cours de son voyage en Afrique²⁵ pour voir l'intérêt de l'ethnologue vis-à-vis de son objet d'étude se transformer au fil des pages en une véritable obnubilation. Le mot n'est pas trop fort. La lettre suivante envoyée à Zette le 31 août 1932 le démontre : « [...] Tu trouveras dans mon journal, cette fois-ci, des choses qui te sembleront peut-être un peu folles, mais sois tranquille, c'est encore une bien petite folie. L'étude dans laquelle je me suis plongé s'est emparée de moi comme une mer et parfois je me demande comment je reprendrai pied. » (*MA*, p. 615)

Il s'éprend d'Emawayish, la fille de Malkam Ayyahou, la célèbre possédée guérisseuse dont il fréquente régulièrement la maison. Dans le lien fusionnel qui unit Emawayish à sa mère — c'est elle qui a « frappé » sa fille de « possession en vue d'assurer la continuité dynastique » (*AF*, p. 439) —, Michel Leiris reconnaît quelque chose du lien d'aliénation qui le rattache à sa propre mère :

Frénésie intellectuelle avec laquelle je tente de pénétrer ce que pense Emawayish pour arriver surtout à mieux saisir ses rapports avec sa mère; désir passer éprouvé pour un garçon, pour qui j'ai, d'ailleurs, de l'amitié, mais pour qui faire l'amour est question de plaisir ou d'hygiène! Tels sont les éléments en balance; tels sont les termes contradictoires que je ne parviendrai jamais à concilier en moi; telle est la racine de mon affreux malheur et de ma maladie. [...] Des fantômes engendrés par cette espèce d'internement, je suis victime; petits fantômes à vrai dire, qu'il suffirait de moins d'un chant de coq pour faire crouler mais qui, malgré leur vanité, restent terribles, car ils sont un doigt mis sur la blessure mal cachée. (*AF*, p. 444)

En fait, Leiris voit en Emawayish la figure d'une étrange ressemblance — un fantôme, une « sœur » — et en Malkam Ayyahou, une mère : « La vieille "zarine" me domine comme une mère. Ses adeptes sont mes sœurs, qu'elles s'en doutent ou non. »

²⁵ Jean Jamin a publié des extraits de ces lettres envoyées par Leiris à son épouse : « Ces lettres écrites par lui, précise Jean Jamin, Michel Leiris ne les a pas détruites en dépit d'une disposition testamentaire de sa femme qui voulait voir disparaître après elle toute la correspondance qu'elle avait reçue (rappelons qu'elle est décédée deux ans avant lui, en septembre 1988). Volonté qu'il a rigoureusement observée pour d'autres lettres ou missives adressées à elle. En clair, il ne m'appartenait pas d'anéantir ce que lui-même — qui en connaissait toute l'importance, dans la mesure où peut s'y lire la genèse de son œuvre — s'était refusé à détruire. » Jean Jamin, « Présentation de *L'Afrique fantôme* », in Michel Leiris, *Miroir de l'Afrique*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Quarto », 1996, 1476 p.

(AF, p. 416) Dans un article sur « Les traverses éthiopiennes de Michel Leiris », Jacques Mercier le souligne : l'image de mère de Malkam Ayyahou lui renvoie celle de sa propre mère. En effet, écrit-il,

comme pour tout ce qui concerne sa propre mère les affects qui le lient à elle resteront largement inanalysés, à la différence de ce qui concerne les femmes désirables comme Emawayish, encore que dans sa psychanalyse il reconnaisse l'« importance de Malkam Ayyahou » et la qualifie de « châteuse » dans son journal en 1934.²⁶

À l'instar d'Emawayish, ne reproche-t-il pas à la mère une indivision à laquelle est attribuée la raison de son incapacité d'aimer : « Haine de ma mère... Pourquoi — jamais — n'ai-je été réellement amoureux ? » (*JOUR*, p. 250) C'est l'emprise de la mère, celle d'un « culte matriarcal », que Leiris a reconnue dans le lien qui unit la fille à la mère :

[...] Je suis heureux que se termine en paix un épisode qui m'avait si fort énervé au début. Pour quelqu'un qui me connaît, il n'est pas difficile de voir qu'il y avait de quoi, étant donné que dans cette institution des *zar* se trouvent réunis la plupart des éléments susceptibles de me brûler : frénésie, sang, tragédies familiales, invention poétique, sans compter cette espèce de culte matriarcal qui donne à la grand-mère un rôle si magnifique. [...].²⁷

Ne lui reproche-t-il pas, à la mère, en lui donnant la vie, de lui avoir donné la mort et, qui plus est, de lui avoir transmis un « *zar* femelle » ? C'est ce que laissent croire les propos suivants tirés de *L'Afrique fantôme* :

J'ai raconté à Malkam Ayyahou un rêve fait la nuit précédente et qui m'a impressionné : un chacal me monte sur la poitrine et m'empêche de respirer. Selon Malkam Ayyahou, cela signifie que je suis poursuivi par un *zar* femelle. Le chacal est en effet une des formes sous lesquelles les *zar* femelles se présentent en rêve. (AF, p. 476)

²⁶ Jacques Mercier, « Journal intime et enquêtes ethnographiques. Les traverses éthiopiennes de Michel Leiris », in *Gradhiva*, no 16, 1994, p. 42.

²⁷ Lettre de Michel Leiris à Zette (lettre du 22 octobre 1932), in *Miroir de l'Afrique*, op. cit., p. 742.

On le constate : Michel Leiris a trouvé dans les manifestations de possession sur lesquelles il enquêta chez les Éthiopiens de Gondar un langage capable de représenter l'indicible d'une filiation imaginaire. Guyotat a noté que le mécanisme des liens d'inclusion et d'incorporation est très près « de celui de la possession par des esprits ancestraux qui fonctionne dans certaines cultures ou religions ou encore des phénomènes de hantise des croyances spirites.²⁸ » Les manifestations de possession à travers lesquelles l'esprit *zar* prend le possédé « au corps » renvoyaient celui qui se sentait intérieurement « rongé » et hanté à ses propres fantômes : « Au moment de la *wadadja* — danse collective des possédés — le possédé s'identifie à son *zar*, n'étant plus que son "cheval" qui obéit comme un cadavre aux caprices que l'esprit lui inspire. » (AF, p. 418)

Nous le verrons dans la dernière partie de cette thèse, c'est jusque dans la mort — à « mors » — que Leiris s'identifiera à l'étrange « visiteur du moi » qui l'habite. Se revêtir des oripeaux de Micheline — dans la scène de travestissement convoquée au début de ce chapitre —, n'était-ce pas se laisser « prendre » et « posséder » par ce *zar* femelle — ou ce répondant *nani* — et endosser le rôle que, sur une autre scène, la mère lui a demandé de jouer? Lorsque Malkam Ayyahou lui décernera un *zar* personnel, Michel Leiris entrera volontiers dans le jeu :

Sitôt chez Malkam Ayyahou, je ressens une paix merveilleuse. [...] Genou contre genou, je suis assis près de la vieille. Elle me décerne un génie protecteur, un invisible nommé *Kader*, dont les principaux traits sont d'être savant, puissant et pur. Je ne ris aucunement de la comédie... (AF, p. 459)

La figure d'Emawayish que l'on retrouvera dans l'œuvre littéraire de Michel Leiris (dans les tableaux mythologiques de *L'âge d'homme*, dans le poème « La Néréide de la mer Rouge » ou dans les rêves de *Nuits sans nuit*) deviendra, à l'image d'Aurora ou de Perséphone, l'un des avatars du fantôme qui ne cesse de le

²⁸ J. Guyotat, *Mort, naissance et filiation*, op. cit., p. 87.

poursuivre : « Pourquoi faut-il qu'elle soit venue se présenter devant moi, vers la fin de ce voyage, comme s'il s'agissait uniquement de me rappeler que je suis hanté intérieurement par un fantôme, plus mauvais que tous les *zar* du monde? » (AF, p. 535)

À la figure fantomatique d'Emawayish se substituera encore dans l'œuvre celle de Khadidja, cette fille prostituée qui, dans le Sud Oranais où Leiris fut mobilisé durant la Seconde Guerre, lui apparut, tel qu'il l'écrira à la fin de *Fourbis*, sous la forme d'un ange de la mort annonciateur de la tentative de suicide qui sera narrée dans *Fibrilles*, le livre suivant. Mais c'est à Zette que revient le statut premier de fantôme intime. C'est à elle qu'est destiné *L'Afrique fantôme* comme un hommage rendu à sa complice exquise : « Être loin d'une femme et vivre dans l'absente, qui est dissoute et comme évanouie, n'existe plus en tant que corps séparé, mais est devenue l'espace, la fantomatique carcasse à travers laquelle on se déplace. » (AF, p. 182) À l'inverse de l'ange porteur de la mort qu'incarne Khadidja, Zette apparaît comme l'ange fantôme protecteur avec lequel il ne forme qu'« un ». Nicole Berry rappelle que la figure de l'ange renvoie à la bisexualité :

La croyance en une unité duelle, l'homme et son ange, a son origine dans le désir d'union avec la mère. Notre solitude serait illusoire et notre destin d'essentielle dualité. [...] L'unité duelle est bisexuée et l'ange est aussi nommé "Corps parfait", "Amant et aimé", essence duelle de l'amour.²⁹

C'est le témoignage d'une fidélité renouvelée à celle qui fut sa muse ou son ange gardien — l'accompagnatrice invisible de l'œuvre, en tout cas — dont fait part Michel Leiris dans cette lettre qui lui est adressée :

²⁹ Nicole Berry, *Anges et fantômes*, Toulouse, Éd. Ombres, 1993, p. 171-172.

[...] J'ai reçu tes lettres [...], notamment celles où tu me parles de la "belle E [Emawayish]". Je te jure que tu n'as pas à être jalouse, même rétrospectivement. Il ne s'agit que de fantômes, qui m'ont troublé (je n'ai pas à le nier), mais n'ont jamais été rien autre que des fantômes.³⁰

5.4 De l'inceste psychique

Parce qu'elle est la négation des limites frontalières entre soi et l'autre, la logique de superposition et de confusion que sous-tend le statut de l'enfant de remplacement constitue la transgression de toute différenciation. Il faut lire à cet égard l'étude de Pierre Legendre sur *L'inestimable objet de la transmission* pour comprendre que le statut de l'enfant de remplacement va à l'encontre même du principe généalogique qui a « pour fonction de définir et maintenir l'écart entre les générations et entre les places d'une même génération³¹ ». En effet, ce que Pierre Legendre appelle « l'arrangement généalogique » met en scène un ordre des rangs et des places qui s'avère implacable et qui, notamment, fonde cette règle : « ce qui précède ne peut se confondre avec ce qui suit, et ce qui suit ne peut effacer ce qui précède.³² » Ainsi, écrit Legendre :

[...] la généalogie ne se comprend, dans son principe, qu'à partir du constat suivant, constat rendu possible par la psychanalyse : nous naissons immergés dans l'indifférenciation, les humains affrontent le magma; le travail institutionnel consiste, par ses moyens propres, à produire les possibilités d'identification, dans tous les sens de ce terme visant à la fois les procédures inconscientes et les techniques sociales du repérage liés à la nomination. L'enjeu, le voici donc: il s'agit de fabriquer — je dis bien : fabriquer — l'altérité.³³

³⁰ Lettre de Michel Leiris à Zette (lettre du 31 décembre 1932), in *Miroir de l'Afrique*, op. cit., p. 840.

³¹ Pierre Legendre, *Leçons IV. L'inestimable objet de la transmission. Étude sur le principe généalogique en Occident*, Paris, Fayard, 1985, p. 169 et p. 106.

³² *Ibid.*, p. 169.

³³ *Ibid.*

Le principe de la généalogie est de venir s'opposer à cette indifférenciation des identités. Il s'agit de contrer le collage à la mère, mais aussi l'enlacement de soi avec soi. « L'homme enlacé dans son désir », voilà l'image narcissique du magma. Narcisse est précisément celui qui ne se reconnaît pas dans l'image indifférenciée que lui renvoie son reflet. C'est de ce collage et de cette indifférenciation qu'il meurt. Collage et indifférenciation constituent, de même, ce qui est au cœur de l'enjeu de l'inceste : « [...] c'est que pour l'inconscient, la logique des relations familiales comporte une combinatoire entre éléments pouvant se substituer les uns aux autres, de sorte que le désir incestueux, irradiant tout le système, signifie l'indifférenciation, transformant l'entité familiale en magma.³⁴ » La logique inconsciente de l'inceste est celle-là même qui tend à produire un ordre généalogique propre au sujet, de sorte que, par exemple, un fils peut devenir père du père ou, encore, une fille mère de la mère — Ernaux le démontre, on l'a vu, dans « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* ». Ainsi, pour

³⁴ Pierre Legendre, *L'Inestimable objet de la transmission*, op. cit., p. 37. À ce sujet, Le livre de Nelly Arcan, *Putain*, témoigne du fantasme d'abolition du lien généalogique à l'œuvre dans la problématique de l'inceste considérée sous cet angle précis. Lisons ce long passage : « [...] et parfois [...] je me raconte l'histoire d'une grande famille de femmes comblées par un seul homme, je me raconte une mère et ses deux filles, une mère qui serait la fille d'un homme et de qui elle aurait eu ses filles, j'imagine les deux filles portant l'enfant de cet homme qui serait à la fois leur père et le père de la mère, et les deux filles mettraient logiquement au monde de petites filles, deux chacune, elles-mêmes futures épouses de leur père, sept femmes transmettant sur trois générations la particularité d'être toutes les unes pour les autres, à la fois mères et sœurs et filles, elles formeraient un clan indivisible et leur ressemblance serait redoutable car personne ne pourrait les différencier, partout dans le monde elles feraient l'objet d'un culte amoureux, elles seraient vénérées par des hommes qui se battraient entre eux pour participer de ce prodige, pour être le prochain géniteur, le père d'une lignée de filles-épouses, de mères-sœurs, et ce père élu par elles ne pourrait pas les reconnaître, non, chacune gardant au fond d'elle-même le secret de l'identité de celle qu'elle aurait portée, et je ne sais pourquoi je pense à ça, j'aurai perdu la moitié de ma vie à me vouloir là, insérée quelque part dans cette famille où la fraternité serait une affaire de sœurs [...] ». Ce passage met en évidence, donc, ce qui se joue dans la problématique de l'inceste en tant qu'elle traduit une véritable confusion des places généalogiques de même que le renversement de l'ordre des générations dans une logique où, par exemple, le père est à la fois époux-père-grand-père d'une seule et même personne, et ce, à tour de rôle, là où les rôles de chacun, justement, se substituent aux autres. Le désir incestueux au cœur d'un tel propos est tout à fait lié à celui d'une indifférenciation totale qui transforme le groupe familial en magma : « C'est cela, l'inceste : on ne sait plus qui est qui, inconsciemment les places s'équivalent. » Il s'agit dans ce contexte de revêtir le noyau familial d'une nouvelle écorce, d'un « manteau de peau » constitué d'une peau commune enveloppant tous les membres de la famille d'une seule et même identité. Voir Nelly Arcan, *Putain*, op. cit., p. 75-76.

Legendre, la généalogie apparaît comme l'objection fondatrice à la subversion de « l'arrangement généalogique » que traduit le désir incestueux propre au sujet du désir inconscient.

La position filiale de l'enfant de remplacement constitue en ce sens la subversion même du principe généalogique. Inscrit dès avant sa naissance dans un cadre généalogique qui l'assigne — et l'assied — à une place déjà occupée, le sujet enfant de remplacement occupe une place impossible. Les enjeux inconscients de l'inceste au niveau psychique, au sens où l'entend Legendre, traduisent l'indifférenciation « transnarcissique » qui caractérise le statut de l'enfant de remplacement.

Outre la transgression de relations interdites, l'inceste constitue également la négation même des *limites* que marque la généalogie. L'interdit de l'inceste posé par l'impératif de la différenciation se rapporterait donc à la règle fondamentale de non-confusion des places. En signant l'abolition du lien généalogique et l'élimination de la Loi, l'inceste traduit un désir de toute-puissance narcissique. Legendre démontre avec beaucoup de pertinence comment l'inceste mis en scène dans la tragédie de Sophocle à travers le mythe d'Œdipe est un défi de toute-puissance qui, en fait, vise les dieux et l'ordre divin : « L'impiété de l'inceste consiste à dénier la limite qui sépare les hommes des dieux³⁵ ». Le fléau qui résulte du crime d'Œdipe contre les dieux pose l'interdit en tant que tel. En ce sens, la tragédie de Sophocle touche « au point crucial de la question généalogique : l'amalgame, la confusion des places et des générations. Un fils est devenu le frère de ses propres enfants et l'époux de sa propre mère.³⁶ » L'interdit de l'inceste est cela même qui vient briser l'enlacement de soi avec soi — ce désir incestueux narcissique.

Et si, pour le sujet enfant de remplacement, la famille était d'abord et avant tout une affaire de fratrie ? L'enfant de remplacement ne naît-il pas de l'image d'un frère

³⁵ Pierre Legendre, *L'inestimable objet de la transmission*, op. cit., p. 77.

³⁶ *Ibid.*

ou d'une sœur disparu(e)s, comme s'il y avait traversée du mort au vif, traversée d'un miroir où l'enfant ne pouvait que se mirer dans le reflet de l'autre? Cette image de l'enlacement de l'enfant avec l'autre enfant — image même de la superposition ou de l'entrecroisement d'une figure autour de l'autre ou de l'une *dans* l'autre — relève bien d'un questionnement sur le lien fraternel incestueux. Dans ses *Leçons psychanalytiques* sur le statut inconscient du lien fraternel et sororal, Paul-Laurent Assoun a montré, on l'a dit, toute l'importance de ce lien entre frères et sœurs, entre frères et frères ou entre sœurs et sœurs :

À bien y regarder, le lien fraternel, vu sous l'angle du sujet, constitue un « schème » intermédiaire, aussi décisif que « matériel », entre la relation de soi à soi et la relation de soi à l'Autre : le partenaire de la relation fraternelle — le frère et/ou la sœur — est, comme nous chercherons à le montrer, un « passeur » entre Narcisse et Œdipe. C'est même pourquoi Freud ne le sollicite guère que comme tel. Il n'y aurait pas de moment « fraternel » de la libido, mais bien une implication — on le rappellera, décisive — de l'imgo fraternelle dans le contentieux œdipien et c'est aussi ce qui rend possible ce que l'on peut appeler la *socialisation du narcissisme*.³⁷

Le sujet doit négocier avec cette alliance consanguine que constitue le lien d'attachement fraternel, alliance originelle envers et/ou contre les figures parentales. La relation duelle et passionnelle à l'imgo fraternelle — objet d'amour et de haine — est bien au cœur d'échanges intersubjectifs fantasmatiques dont l'enjeu réside à la fois dans une logique d'identification et de différenciation. En lien à la question de la rivalité fraternelle, Assoun évoque précisément toute l'importance de la problématique spatiale qui lui est associée. Nous retrouvons les motifs du territoire, de l'empiètement et de l'occupation relativement à « l'espace d'habitation » de soi et de l'autre. Cette cohabitation relève bien de l'enlacement incestueux avec un alter ego qui revêt les traits d'une figure spéculaire :

³⁷ Paul-Laurent Assoun, *Leçons psychanalytiques sur Frères et Sœurs, Tome 1. Le lien inconscient*, Paris, Éd. Anthropos, 1998, p. 10.

[...] comprenons en effet que *cet alter ego fait miroir à l'ego et fournit un sentiment de l'alter*. Il permet donc de s'adosser à « de » l'autre. On a reconstitué les moments de cet *arithmétique* : cet « autre », auquel il voudrait « régler son compte », il doit bien en venir à le *prendre en compte* — et finalement en *tenir compte*. Il a en tout cas à « compter avec » lui. Mais le paradoxe est que cet autre moi-même me confronte existentiellement à mon « indivision ». On se représente mal en effet Narcisse doté d'un frère. Pourtant, en ce moment de frénésie où il tente de rejoindre son propre reflet, Narcisse ne révèle-t-il pas une étrange passion, celle de s'atteindre *comme autre*, donc, en quelque sorte, d'être son propre frère? Narcisse, penché sur son miroir aquatique, s'éprend d'un autre qui lui ressemble comme un frère... ou « comme deux gouttes d'eau »... Ainsi se trouve-t-il bel et bien défini, plus encore que par son enfermement moïque, par cet élan spéculaire vers cet « intime étranger » qu'est son frère en miroir. Cette image d'une bouche qui se baise elle-même, on comprend qu'elle hantera les idéaux de « l'esprit de corps », « à la vie à la mort », des frères [...].³⁸

Or, qu'en est-il du sujet penché sur un miroir lui renvoyant le reflet d'un alter ego mort? Qu'en est-il en effet, dans cette perspective, du sujet qui ne peut que se mirer à la faveur d'une armoire à glace vide? Comment *prendre en compte* et *tenir compte* d'un mort, d'un absent avec lequel, pourtant, le sujet doit nécessairement *compter* puisqu'il est né de l'image même de cet alter ego? C'est cette absence même, cette disparition, qui justifie sa propre existence. Nous retrouvons ici Narcisse qui, dans son reflet, cherche sa jumelle disparue. L'image de l'alter ego impossible à capter est celle-là même dont le sujet enfant de remplacement demeure à jamais captif. Pour l'enfant remplaçant, le lien fraternel constitue ainsi une problématique toute singulière. Plus encore qu'« à la vie à la mort », l'enlacement fantasmatique de l'enfant avec son frère ou sa sœur défunt(e) prend la forme d'une étreinte — à la fois amoureuse et mortifère — *jusque dans la mort ou à mort / amor*.

Paul-Laurent Assoun accorde une place prépondérante à la gémellité imaginaire dans le cadre de sa réflexion sur le lien fraternel. Or, si l'enfant mort fait effectivement figure d'alter ego pour l'enfant de remplacement, puisqu'il donne

³⁸ Paul-Laurent Assoun, *Leçons psychanalytiques sur Frères et Sœurs, Tome 2. Un lien et son écriture*, Paris, Éd. Anthropos, 1998, p. 100-101.

forme à une altérité en miroir, sorte de « Narcisse à deux », il est tout à fait possible de supposer que cet autre fraternel incarne bel et bien un double gémellaire. Nous retrouvons ici le motif du complément gémellaire sur lequel insiste Peter Sloterdijk. Ce double « ombilical » constituerait pour l'enfant de remplacement l'imagen première, le schème secret de toute relation duelle et (con)fusionnelle. C'est en ce sens que la recherche d'un complément gémellaire qui anime l'œuvre de Michel Leiris et d'Annie Ernaux peut être lue.

Michel Leiris a trouvé en Zette une jumelle imaginaire, de la même façon que Dali, en Gala, a retrouvé son double, figure extériorisée de son « jumeau identificatoire³⁹ » : « En signant mes tableaux "Gala-Dali", je n'ai fait que donner un nom à une vérité existentielle, puisque sans mon jumeau, Gala, je n'existerais plus.⁴⁰ » On peut penser que c'est la signature de « Zette/Leiris » — renvoyant à celle de « Michel/Micheline » — que scelle, dans l'œuvre, le nom de Michel Leiris.

Chez Annie Ernaux, ce fantasme d'ordre gémellaire, on l'aura compris, se manifeste dans la passion amoureuse. *Passion simple* et *Se perdre* illustrent cette quête de l'Un à travers le récit d'une liaison passionnelle — passion *simple* à deux — qui consiste à « se perdre » dans l'autre. Tout se passe comme si la liaison avec S., l'amant russe dont il est question dans ces *deux* livres, était la métaphore d'une recherche de l'Autre, d'un autre sans nom, ni visage. Dans la présentation du journal *Se perdre*, Annie Ernaux, qui s'explique sur les raisons de l'initiale S., « pour désigner l'objet de [s]a passion », soutient que « cette déréalisation conférée par l'initiale [lui] semble correspondre à ce que cet homme a été pour [elle] : une figure

³⁹ Jean Laplanche a remarqué, comme le souligne César Chamoula, que le nom de Gala « est très exactement le doublet féminin du second prénom du frère mort, qui se nommait Salvador Galo. Selon Laplanche, ce fait aurait pu jouer un rôle essentiel dans le "coup de foudre" de Dali pour Gala, qui devient brusquement "Gala Salvadora". » Voir César Chamoula, « Le noyau traumatique dans l'activité paranoïaque-critique de Salvador Dali », *op. cit.*, p. 302. On connaît d'ailleurs toute l'importance de la figure de Gala dans l'œuvre picturale de Dali.

⁴⁰ Propos de Salvador Dali cités par J.-F. Rabain, « L'emprise de l'enfant mort sur la fratrie », in *Mort subite du nourrisson*, *op. cit.*, p. 304.

de l'absolu. » (SP, p. 14) Figure, donc, d'un Tout indivisible, cet homme incarne, pour la narratrice, un double venant combler une part manquante de soi. Au-delà de la rencontre sexuelle, ces livres sont traversés par un véritable et redoutable désir de fusion gémellaire, et ce, dans un jeu de dédoublement de soi et d'oscillation entre soi et l'autre, comme si l'autre n'était que la projection d'une partie de soi ou plutôt le support spéculaire de cette projection. Qu'on lise, à cet égard, les propos suivants : « Comme toutes les soirées où il est venu, je ne dors pas, je suis encore dans sa peau, dans ses gestes d'homme. Aujourd'hui, je serai encore entre deux eaux, entre la fusion et le retour au moi. » (SP, p. 44)

Se perdre dans l'autre n'est pas, ici, une affirmation toute faite. L'expérience de la perte, chez Ernaux, est cruciale. Il s'agit bien, on l'a vu, de cette « terreur sans nom » qui consiste, chez elle, à se perdre soi-même dans l'autre *jusqu'à devenir l'autre*, jusqu'à « l'anéantissement de [soi] » (SP, p. 28). L'anéantissement de soi recherché dans le lien passionnel, véritable pulsion de mort, consiste peut-être à se trouver au plus près de « l'autre mort », comme s'il y avait « investissement sexuel archaïque d'une "altérité de proximité" », pour reprendre le propos de Paul-Laurent Assoun, qui s'est intéressé à la question du couple passionnel, lequel, pour lui,

illustre cette quête d'un lien qui, en son intensité, rencontre à nouveau l'expérience incestueuse. [...] C'est que la jouissance sexuelle partagée semble créer, à un moment donné [...] le rapprochement autour d'un objet ancien, espèce de sexualité "présexuelle" qui renvoie à la sphère d'expérience incestueuse tacite frère/sœur.⁴¹

Chez Ernaux, on l'a supposé, le couple passionnel renvoie à un couple sororal primitif. Au-delà de la dualité des sexes, ce double archaïque, figure d'une gémellité incestueuse, constitue peut-être cette « altérité de proximité » qui prendrait la forme

⁴¹ Paul-Laurent Assoun, *Leçons psychanalytiques sur Frères et Sœurs, Tome 1, op. cit.*, voir successivement p. 66 et 65.

d'une altérité effectivement « absolue », laquelle, peut-on penser, serait sans nom, sans visage, ni sexe.

Pour Paul-Laurent Assoun, le fantasme fraternel et sororal est lié au féminin, à la recherche de « l'un » : « Où chercher ce nexus du “féminin” et du “sororal” ? Dans les figures diverses — et secrètement solidaires, d'une communauté inavouable — celle qui lie frères et soeurs d'une part, soeurs entre elles d'autre part⁴² ». Or, *L'occupation* sous-tend cette écriture d'un lien sororal dont l'alliance — originelle et éternelle, secrète et inavouable —, scellée par la jouissance de la mère (c'est bien elle qui épingle les deux enfants), forme ainsi une triangularité passionnelle, une communauté de femmes, une communauté de « soeurs ».

Faisant référence à différents écrivains, dont Musil⁴³, Paul-Laurent Assoun note que la passion ultime de la gémellité fantasmatique consisterait, pour un sujet, au-delà du lien fraternel, à devenir jumeau siamois. Si, comme chacun sait, les jumeaux proviennent d'un seul œuf divisé en deux et qu'ils naissent ensemble, les siamois, qui plus est, naissent réunis et rattachés l'un à l'autre par une bande de chair, alliance, donc, qui se voit scellée jusque dans le corps. Or, tout se passe comme si l'enfant de remplacement naissait bel et bien soudé à un autre enfant qui prend la forme d'un jumeau siamois imaginaire. Pour lui, cet autre gémellaire correspond à une partie de soi fantôme ou amputée. Il semble que ce soit d'un tel lange qu'est revêtu et enveloppé, à la naissance, l'enfant de remplacement, comme d'un manteau de peau pour deux ou encore d'une siamoise dont le nom désigne également une ancienne étoffe de soie et de coton. On peut penser dans cette perspective que l'écrivain enfant de remplacement tente, par la trame de l'écriture, de donner corps à cette bande de

⁴² *Ibid.*, p. 42.

⁴³ Paul-Laurent Assoun cite ces propos de Musil dans le roman *L'Homme sans qualités* où culmine, selon Assoun, ce thème du double fantasmatique : « Être frère et sœur ne suffit pas!... On devrait être des jumeaux siamois ». Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, Troisième partie, Éditions du Seuil, 1956; 1979, tome 2, p. 275, cité in Paul-Laurent Assoun, *Leçons psychanalytiques sur frères et sœurs*, Tome 2, *Un lien et son écriture*, op. cit., p. 39.

chair manquante, presque ruban, qui le lie pourtant à son jumeau imaginaire⁴⁴, à son « répondant *nani* ».

Ce rêve d'indivision, ce désir d'Unité, apparaît bien comme une désexualisation. Nous sommes ici au cœur de la question de l'auto-engendrement et de la (dé)sexualisation que sous-tendent les œuvres d'Annie Ernaux et de Michel Leiris. Le fantasme gémellaire touche à l'ombilic incestueux en ce qu'il constitue la négation de la différenciation et l'annulation de la division sexuelle :

Notre mort est liée à la dualité des sexes. Un homme qui serait à la fois mâle et femelle, et capable de se reproduire seul, ne mourrait pas, son âme se transmettant sans mélange à la postérité. La haine instinctive que les sexes ont l'un pour l'autre vient peut-être de la connaissance obscure de ce fait que la mortalité est due à la différenciation des sexes. Rancune violente, balancée par la tendance à l'unité — seul chiffre de vie — qu'ils tentent de satisfaire par le coït. (*FOUR*, p. 63)

De ces lignes « dont le sérieux, écrit Leiris, n'allait pas sans un soupçon d'humour », ressort le rêve d'androgynie de l'écrivain, cet impossible désir d'enlacement de soi avec soi. Retrouver l'« Avec » perdu, pour reprendre l'expression de Peter Sloterdijk, voilà ce que signe ce désir.

« L'effraction psychique » que représente le statut de l'enfant de remplacement est la marque incestueuse du désir de la mère. Comme le souligne Paul-Laurent Assoun à propos des jumeaux Castor et Pollux, « c'est la mère qui scelle l'identité

⁴⁴ La recherche de cette part manquante de soi, d'une « moitié » disparue se voit illustrée par la rêverie suivante de la narratrice enfant de remplacement de *Putain* — celle-là même à qui les parents, lorsqu'elle quittera le foyer familial pour vivre seule, offriront... une chatte siamoise, comme s'il s'agissait précisément de combler, ou en tout cas de signifier, inconsciemment, une telle gémellité fantasmatique : « [...] dans ce rêve j'aurais aussi une sœur à qui je ressemblerais, on serait des jumelles inséparables [...] on serait toutes deux le miroir offert à l'autre dans lequel on se reconnaîtrait mutuellement, on serait à la fois l'une et l'autre, la même femme se dédoublant jusqu'à en soumettre le monde. [...] à bien y penser j'ai un double depuis que la vie m'a fait comprendre qu'une autre aurait dû se trouver là où je suis, une autre indestructible [...]. » Nelly Arcan, *Putain*, *op. cit.*, p. 74-75.

gémellaire. Par qui d'autre les jumeaux seraient-ils ainsi cimentés [...] ?⁴⁵» L'enfant de remplacement, collé et épinglé à l'autre fraternel ou sororal par la mère, paye de sa vie le sacrifice de cette jouissance incestueuse. Rechercher « l'autre » pour s'y perdre, mais aussi le retrouver pour s'en séparer, voilà, « à la vie à la mort », le prix à payer pour vivre et, chez Michel Leiris et Annie Ernaux, écrivains enfants de remplacement, le prix à payer pour écrire.

⁴⁵ Paul-Laurent Assoun, *Leçons psychanalytiques sur frères et sœurs, Tome 2. Un lien et son écriture*, op. cit., p. 45.

QUATRIÈME PARTIE

ENTRE PROFANATION ET COMMÉMORATION

« C'est bien parce qu'une mort d'enfant — celle de tout locuteur — a pu exister (et se reconnaître) que la parole a pu advenir chez le sujet en tant que sujet-clivé, en tant que sujet mort au désir de la mère et séparé d'Elle. »

Jacques Hassoun, *Fragments de langue maternelle*

CHAPITRE VI

MISE EN ACTE D'UNE MISE À MORT

6.1 D'une tentative de suicide à son écriture

À ce moment-là [...] J'avais seulement la certitude obscure d'être une manière de Lazare remonté du tombeau et — ni content ni furieux d'être rescapé, gonflé seulement d'un souffle véhément *d'amour et de mélancolie* — je tirais une certaine fierté de m'être jeté à corps perdu dans des vicissitudes qui me mettaient hors du commun. J'avais joué le grand jeu. *J'étais le ténébreux, le veuf, l'inconsolé* qui traite de pair à compagnon avec la mort et la folie.

Michel Leiris, *Fibrilles*

Dans la nuit du 29 au 30 mai 1957, Michel Leiris avale une dose létale de barbituriques qui le plonge dans un gouffre abyssal creusé par trois jours et demi de coma. La trachéotomie qu'il doit alors subir vient inscrire ce geste dans le corps même, véritable empreinte mortifère tatouée dans la chair. Ce passage à l'acte narré dans *Fibrilles*, qui, selon Leiris, ne répondit pas de prime abord à une « intention délibérée de suicide¹ » (*FIB*, p. 104), je propose dans un premier temps de le lire comme la mise en corps du lien narcissique qui inscrit le sujet-autobiographe dans la dimension imaginaire de la filiation. Donner corps au lien qui, par une invisible fibrille, le relie à l'autre mort, voilà le fil ténu, mais bien lisible, qui me semble pouvoir être saisi.

¹ Aussitôt son acte commis, il en informera sa femme qui appellera immédiatement un ami médecin.

6.1.1 Se donner la mort : le grand jeu

Que s'agissait-il de provoquer là qu'il ne voulait pas véritablement tout en le désirant? Ne rencontrerions-nous pas en effet ici quelque chose de l'identification à ce double qui le hante depuis l'enfance et que, « le temps d'un éclair », en un geste fou, il tenta de rejoindre dans la mort? Comme Orphée, Michel Leiris se précipite dans les eaux noires du Styx pour aller à la rencontre de son Eurydice perdue. Au miroir de l'autobiographie, ne voit-on pas là Narcisse traverser du côté des ombres et, dans la bouche de la mort, s'y jeter comme s'il en pénétrait l'« o » de la lettre? C'est « l'entrée d'un tunnel, la bouche d'un égout où l'orée de toute espèce de couloir souterrain qui peut se faire canal d'échos répercutés » (*BIF*, p. 47) que l'écrivain voit, on l'a dit, dans l'unique voyelle du mot « mort ». Plutôt qu'au royaume de Perséphone, c'est au lieu des limbes que se retrouvera le voyageur d'outre-tombe à la recherche, peut-on croire, de sa jumelle disparue. Manquer à soi-même pour attraper l'Autre, voilà l'intention que laissait présager déjà le rêve du saut de la chienne Dine qui ponctue les pages de *Fibrilles* :

Plutôt que me tuer, ce que je voulais faire en mangeant le poison, c'était un grand plongeon, quelque chose qui plus tard [...] me fit penser à ce qu'avait représenté pour moi, dans ce rêve dont je ne dois pas abandonner l'exégèse car pour reprendre pied il me faut plus que jamais clarifier, le plongeon de la chienne Dine se précipitant au bas d'une falaise avant de se lancer à la poursuite d'un oiseau [...]. Plutôt que l'anéantissement, ce que je cherchais aussi en consommant le toxique [...] c'était à m'abîmer dans un comble de gloutonnerie [...] je voulais me gaver jusqu'à en mourir d'une substance plus nocive encore que l'alcool et dans laquelle [...] on se dissout, en un bien-être qui est en même temps un non-être, à des confins qui relèvent de la mort mais ne sont pas exactement la mort [...]. (*FIB*, p. 105)

De l'autre côté du miroir où le coma le plongera en une nuit profonde qui rappelle des temps anténataux, tout se passe comme si Michel Leiris avait étonnamment rejoint l'enfant des limbes qui n'a cessé de l'habiter. À la sortie du coma, les infirmières toutes de blanc vêtues lui apparaîtront comme autant d'anges et

d'archanges. Le besoin de savoir, pour celui qui a écrit être comme un mort, « ou plutôt comme quelqu'un qui jamais ne serait né » (*GFN*, p. 15), ne consistait-il pas à aller jusqu'à l'extrême limite du non-être pour pouvoir enfin, en un impossible désir, n'*être* que mort? « Qui sait si la mémoire ne consiste pas à regarder les choses jusqu'au bout », cette phrase de Yûko Tsushima, placée en exergue de *L'événement* d'Annie Ernaux, aux côtés de celle de Leiris sur le désir d'arriver à écrire l'événement et de faire de l'écrit un événement, trouve ici un écho surprenant. Aller jusqu'au bout de la mémoire, cela ne mène-t-il pas « l'homme qui voulait savoir » au caveau familial dans l'espoir d'en entrouvrir seulement un peu la porte pour enlacer par-delà la mort et à *mort* le douloureux amour dont la mère fut occupée?

Au cours de la « période de retour à la vie », longuement décrite dans *Fibrilles*, ce sont d'étranges « visiteurs du moi » qui viennent hanter celui qui sort à peine, tel un « cadavre en sursis » (*FIB*, p. 119), de l'espèce de mort où il avait été. C'est sous le mode de l'intrusion, sinon de la possession, que, dans les diverses rêveries par lesquelles Michel Leiris écrit avoir été alors traversé, se présente à lui un « importun imaginaire » et persécuteur, quelque chose « d'étranger posé en permanence à [s]on chevet. » (*FIB*, p. 118) Ce visiteur, qui apparaîtra de plus en plus distinctement sous les traits d'une visiteuse, d'une absente, d'une morte, s'incarne à travers différentes figures fantomatiques qui s'emboîtent et se substituent les unes aux autres, à commencer par ce couple indivis — venant illustrer encore une fois la prégnance chez Leiris de la question de la bisexualité psychique :

Pendant peut-être vingt-quatre heures je fus, durant mes vagues moments de somnolence, la proie d'une idée en elle-même point tellement étrange mais qui montre combien était fragile le sentiment que j'avais de mon identité. Comme si, toute unité rompue, la division était décidément mon lot deux êtres se substituaient, le plus naturellement du monde, à ma personnalité ordinaire : je cessais d'être Michel Leiris pour devenir [...] un couple d'écrivains anglais très snobs, m'identifiant tantôt à l'homme et tantôt à la femme [...]. (*FIB*, p. 113)

De ce couple d'écrivains au personnage incertain figurant une comédienne², du cousin prénommé Louis jusqu'à la tante Claire³, cantatrice, c'est tout un « vestiaire de personnalités » (*POSS*, p. 26) qu'endosse alors Michel Leiris — comme s'il devenait en quelque sorte l'instrument d'une possession —, à mi-chemin de la vie, de la mort et du théâtre. Porté par la voix ancienne et enchanteresse de sa tante — tel Orphée attiré par le chant des sirènes —, « comme si, obstinément, écrit-il, j'avais cherché à rejoindre cette figure défunte » (*FIB*, p. 148), le narrateur-autobiographe se voit entraîné dans une course où chaque image, une fois son masque tombé, le renvoie à d'autres images toujours à ressaisir, à ressusciter, à recomposer.

« L'artiste comme figure *théâtrale* », voilà l'idée qui assaille et obsède alors Leiris. Tel est le pivot autour duquel gravite toute une constellation de souvenirs d'enfance reliés à des personnages de l'album familial — au centre duquel figure ainsi la tante Claire —, de même qu'aux œuvres d'art et diverses « reliques familiales » (*FIB*, p. 130) exposées sur les murs de l'appartement de la rue Michel-Ange :

Ces œuvres fixées aux murs entre lesquels je respirais étaient, avant tout, des morceaux du décor quotidien et ne se différenciaient guère d'un objet de piété comme le crucifix sur fond de velours rouge que ma mère conserva jusqu'à son dernier jour, ni des autres repères auxquels pouvait s'accrocher ce que je savais de mes parents et de ceux qui, vivants ou morts, appartenaient à notre cercle. (*FIB*, p. 131)

Parmi ces œuvres susceptibles de lui « ouvrir une lucarne sur l'espèce d'autre monde que l'œuvre d'art a pour fonction d'instaurer » (*FIB*, p. 131), une estampe de *La Ronde de nuit*, qui le ramène au saisissement ressenti lorsqu'il en contempla

² « Comédienne dont le nom [Mme Daynes-Grassot] adulé il n'y a pas si longtemps, ne pouvait guère avoir de sens maintenant que pour de rares survivants de sa génération ou pour les jeunes acteurs qui étaient ses élèves, cette créature qui pendant tant de nuits me fut attachée si étroitement qu'elle se confondait avec ma propre personne n'avait (je crois) aucun prototype particulier. » (*FIB*, p. 116)

³ Claire Friché est un personnage mythique de l'environnement familial de Michel Leiris. Surnommée « tante Lise » dans *L'âge d'homme*, elle y apparaît, en raison des rôles dans lesquels, enfant, il l'a vu jouer (Carmen et Salomé, notamment), sous les traits d'une Judith.

l'original, enfant, ressort de la couche des souvenirs évoqués. Lors d'un voyage à Bruxelles avec ses parents, là où résidait la tante Claire, Michel Leiris, âgé de huit ou neuf ans, découvre la « chaude tonalité sombre et dorée » (*FIB*, p. 130) de la peinture de Rembrandt qui le laissera « bouche bée » (*FIB*, p. 129) :

En même temps que le “clair-obscur” qui faisait ressortir, avec le personnage central, une figure au second plan qu'on pourrait croire celle d'une femme très petite (comme l'était ma mère) mais dont je sais aujourd'hui qu'elle est celle d'une fillette à longue robe, j'appréciai le caractère historique du tableau et, singulièrement, l'allure Louis XIII des costumes masculins et des grands feutres mousquetaires [...]. Pesante robe de la frêle créature qui semble avoir croisé la garde civique par hasard et, en passant, s'être tournée vers celui qui observait la scène et en a fait le tableau [...]. (*FIB*, p. 127-129)

À travers les personnages familiaux évoqués par Leiris au sortir d'une longue nuit, la tante *Claire*, en émissaire de l'ange, n'aurait-elle pas pour rôle ici d'éclairer, pour en faire ressortir les contours, l'ombre d'une fillette qui figure au second plan du tableau de famille? C'est encore le souvenir d'une jeune fille — cette fois revêtue des oripeaux d'un garçon — qui continue de hanter l'autobiographe vers la fin de *Fibrilles* :

Ce qu'il faudrait [c'est] savoir dire, par exemple, pourquoi telle image féminine ambiguë a gardé tant de charme pour moi depuis mon adolescence : la meneuse de jeu de l'Alexander's Ragtime Band, groupe de *minstrels* probablement anglais qui s'étaient produits dans le vieil Alhambra de la rue de Malte [...]. Blonde figure dont la finesse et la vivacité s'opposaient aux allures exprès balourdes des musiciens en grande tenue de plantation, elle se montrait d'abord attifée en jeune garçon. Puis, après un défilé en ombres chinoises [...] on la découvrait en précieuse robe du soir sur le devant d'une loge d'avant-scène isolée par un projecteur et chaque instrumentiste passait des coulisses à la salle pour lui adresser sa sérénade. (*FIB*, p. 280)

Si tout un chacun pourra y voir une signification différente, force est de constater, certes, que c'est bien une figure féminine qui, sur la scène autobiographique où se déploie tout un théâtre du « je » et tel un personnage oublié ou méconnu, mène indubitablement le jeu :

Chose troublante, c'est peut-être surtout quand — gêne intime, incapacité d'expliquer ou répugnance à m'engager dans une longue analyse — je note sans prétendre donner la clé que, moi-même aveugle, je me montre vraiment à découvert. Il se peut donc que d'autres, plus détachés, voient aussitôt la signification de ce trait, l'un de ceux qui seraient d'autant plus parlants qu'à leur propos je reste muet : mon insistance à évoquer — tel un Don Juan cataloguant ses conquêtes — les silhouettes de femmes ou de filles qui la plupart n'ont été auprès de moi que des figures et qui toutes, dans leur égale impondérabilité de maintenant, m'apparaissent comme des nymphes survenues à divers moments de cette double odyssée, l'errance de ma vie pourtant peu aventureuse et celle de sa projection sur le papier en une suite d'aperçus qui s'enchevêtrent. (*FIB*, p. 281)

La tentative de suicide de Michel Leiris répondrait bel et bien en ce sens au désir de rejoindre un étrange « visiteur du moi » (nymphes, néréides, ondines et autres figures dont il est susceptible d'être revêtu), pour *donner corps* et représentation à cet « autre en soi », pour s'y unir en un corps à corps presque mortel, pour s'y perdre et surtout pour s'en séparer.

6.1.2 Le prix à payer pour vivre et pour écrire : l'exigence du sacrifice

La lecture de *Fibrilles* ne laisse aucun doute là-dessus : l'« acte manqué » du suicide qui y est narré était nécessaire — l'acte manqué est bien en soi *un acte* — pour que non seulement le malaise dont souffre l'écrivain puisse enfin, dans le réel, prendre corps et forme⁴, mais pour vivre et pour légitimer l'acte d'écriture. C'est ce que note Simon Harel qui insiste, également, sur le caractère théâtral de cet acte :

Leiris met en scène une petite mort dont la sanction est la poursuite de l'écriture assimilée dès lors à un pouvoir-vivre. La scène du suicide revendiquée dans *Fibrilles* est à cet égard un acte théâtral qui permet à son auteur de mieux exister et de déclarer la fragilité de l'écriture. [...] Le passage à l'acte devient la justification énoncée, sur la scène du réel, qui autorise une écriture, en somme la cautionne. L'écriture se porte garante de la mort. Elle figure un destinataire

⁴ C'est ce que traduit bel et bien cette notice du *Journal* (5 novembre 1957) : « Lors de mon "accident" il y avait longtemps déjà que je souhaitais ouvertement que mon malaise prenne la forme aiguë qui entraînerait la diversion que serait pour moi un séjour dans une clinique. » (5 novembre 1957), p. 525.

accueillant qui loge le secret de la mort, en justifie la narration. L'écriture devient le tombeau, ou encore le corps-relique de ce désir de mort. J'oserais même avancer que l'écriture contribue à former un idéal de mort qui accueille le passage à l'acte, le justifie, le consacre comme événement esthétique [...].⁵

« Écrire le suicide », c'était enfin — enfin presque — faire de la littérature une tauromachie⁶ : « Pour une fois, la vie et l'œuvre coïncident, ou presque, dans ce point de suspension où toutes les deux ont failli s'interrompre.⁷ » L'espace littéraire est devenu un lieu pour la mort et l'acte de mort, un « événement esthétique » : « Ironie romantique : Grabbe fait une pièce de théâtre à la fin de laquelle "l'auteur entre en scène avec une lanterne allumée", moi je me suicide au milieu du livre et le raconte à la première personne. » (*JOUR*, p. 524) Voilà ce qu'indique la phrase suivante, la dernière, prononcée par Leiris, et rapportée par la voix-témoin de Zette, avant qu'il ne s'enfonce dans le noir :

Tout ça, c'est de la littérature... assurai-je enfin, voulant dire non seulement que la littérature m'avait vicié jusqu'au cœur et que je n'étais plus que cela, mais que rien ne pouvait désormais m'arriver qui pesât plus lourd que ce qui s'accomplit par l'encre et le papier dans un monde privé d'une au moins des trois dimensions réglementaires. (FIB, p. 106)

Comment ne pas évoquer ici *L'usage de la photo* d'Annie Ernaux et de Marc Marie, livre-acte également, en ce qu'il constitue, à travers l'exposition et l'écriture de photos mettant en scène la disparition de leur corps, « l'écriture d'un cancer » ou plutôt l'écriture d'une lutte avec la mort? Bien qu'il s'agisse d'un registre qui, évidemment, diffère du geste délibéré de Leiris, cette phrase de Marc Marie adressée à Annie Ernaux — phrase terrible — rejoint un tel « usage » de l'écriture, et peut-être,

⁵ Simon Harel, *Un boîtier d'écriture. Les lieux dits de Michel Leiris*, op. cit., p. 79-80.

⁶ « A la limite, le suicide de l'écrivain serait-il le seul moyen pour que la "littérature soit une tauromachie?" » (*JOUR*, p. 498)

⁷ Vincent Kaufmann, « Payer de sa personne. Leiris entre Rimbaud et Mallarmé », « Michel Leiris », *Littérature*, octobre 1990, no 79, p. 65.

finalement, de toute littérature, qui consiste à penser le non-événement de la mort — ou l'inenvisageable, pour chacun, de *sa* propre mort — comme événement :

Un jour, il m'a dit "Tu n'as eu un cancer que pour l'écrire". J'ai senti que, en un sens, il avait raison, mais, jusqu'ici, je ne pouvais pas m'y résoudre. C'est seulement en commençant d'écrire sur ces photos que j'ai pu le faire. Comme si l'écriture des photos autorisait celle du cancer. Qu'il y ait un lien entre les deux. Dans un autre sens, il avait tort. Je n'attends pas de la vie qu'elle m'apporte des *sujets* mais des *organisations inconnues* d'écriture. [...] Jamais je n'aurais pu prévoir le texte que nous sommes en train d'écrire. C'est bien de la vie qu'il est venu. (UP, p. 56)

S'il en est ainsi, sans doute, de toute écriture, on peut penser que le prix à payer pour écrire, chez l'écrivain enfant de remplacement, suppose la « remise » en acte, toujours à renouveler, d'un sacrifice d'autant plus impayable. En ce sens, la tentative de suicide de Michel Leiris et, on y reviendra, l'avortement d'Annie Ernaux, constituent la forme extrême de la signature, jusque dans l'écriture, de cet impayable paiement pourtant nécessaire pour que, sur la scène du réel et sur celle de l'écriture, soit mise en acte une mise à mort comme condition essentielle, ultime, d'un « pouvoir vivre ».

Revenant à la tentative de suicide narrée dans *Fibrilles*, j'avancerai ainsi l'hypothèse que ce geste relève, sur l'Autre Scène, d'un travail d'identité (lequel, on l'a vu, revêt un sens particulier pour celui qui se vit enfant de remplacement) qui consiste à se dégager de l'identification mortifère à l'autre. Autrement dit, si, dans un premier temps, ce passage à l'acte permet de donner corps au lien d'alliance qui unit le sujet au désir de la mère et, j'y reviendrai, de maintenir ce lien, il consiste également, en un second temps, à le rompre.

Voilà les directions différentes et paradoxales en lesquelles s'infléchit pourtant une telle mise à mort. Cela rejoint la question qui ouvre ce chapitre : comment perpétrer le meurtre de l'enfant merveilleux — comment, donc, se *séparer* — sans abandonner (sans *trahir*) et sans être abandonné? Telle est bien la difficulté propre au

sujet enfant de remplacement qui ne peut « tuer le mort » sans toucher la mère « au plus vif de sa raison inconsciente », sans « mettre à mal l'enfant immortel⁸ » de son désir. Ce sont ces questions que pose Serge Leclaire dans *On tue un enfant* en faisant appel à l'histoire de Pierre-Marie, cet analysant aux prises avec un double mort qui l'empêche de vivre :

Comment mourir? Comment tuer l'enfant photophore qu'il est pour sa mère? Y réussira-t-il avant d'avoir enterré ses parents? Aidez-moi, me dit-il, comme s'il voulait que je guide son sexe dans les voies du désir. Ce qu'il demande en fait, c'est que je lève le couteau du sacrifice et que, comme la bête familière, je l'immole, qu'il renaisse des cendres (ou du sang) du tyran bicéphale, Pierre-mort à tuer, Pierre-Marie mémorial à ruiner, pour qu'une première mort, enfin, l'entraîne dans "l'entre-deux-morts" où il pourra vivre.⁹

Or, à la lumière de ce qui vient d'être dit, de même qu'à l'aune de ce qui a été avancé jusqu'ici, c'est ce meurtre de l'enfant que la tentative de suicide, chez Michel Leiris — survenue quelques mois après la mort de sa mère¹⁰ —, me semble mettre en jeu. L'enfant à tuer est l'enfant imaginaire en tant que double de l'enfant mort pour la mère. C'est de même « l'enfant remplaçant » comme idéal du moi, lequel donne corps à l'enfant imaginaire ou à l'enfant merveilleux auquel il se confond. L'enfant à tuer, tel que le définit Serge Leclaire, est la représentation de ce représentant à la fois intime et étranger :

[...] le représentant inconscient du fantasme de la mère [...] sera investi, dans son inconscient, par le sujet, comme un représentant privilégié, le plus intime, le plus étrange et le plus inquiétant de tous. Il sera investi comme un représentant qui n'a jamais été et ne sera jamais sien, et qui, pourtant, par son absolue étrangeté, constituera le plus secret, voire le plus sacré (on peut entendre, sans péjoration, abject) de ce qu'il est. C'est ce représentant inconscient privilégié que j'appelle *représentant narcissique primaire*. *L'enfant à tuer*, l'enfant à glorifier, l'enfant tout-puissant, l'enfant terrifiant, c'est *la représentation du représentant*

⁸ Serge Leclaire, *On tue un enfant*, op. cit., p. 23. La citation précédente provient de la même source.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Je reviendrai sur cette question au cours de la prochaine section de ce chapitre.

narcissique primaire. Part maudite et universellement partagée de l'héritage de chacun : objet du meurtre nécessaire autant qu'impossible.¹¹

En l'occurrence, c'est la représentation du désir de la mère, représentation dont on peut penser qu'elle est nommée *Micheline*, représentant du substitut *Michel*, qui est à tuer. Derrière Micheline, peut-être est-ce la représentation de *Madeleine* qui est encore à tuer, « représentation inconsciente à proprement parler, d'autant plus difficile (sinon impossible) à repérer et à nommer qu'elle est inscrite dans l'inconscient d'un autre¹² ». On se souvient que le nom de l'enfant morte, Madeleine, est aussi celui de la mère, Marie-Madeleine, à l'image du nom de la pécheresse, figure biblique que l'on retrouve dans *Biffures* en ouverture du chapitre « Chansons » consacré au grand mystère qu'est la lecture pour l'enfant qui n'y est pas encore initié et pour qui le langage apparaît partout semé de « chausse-trapes » :

[...] que de mots et de locutions en eux-mêmes transformés ou détournés de leur sens deviennent ainsi les tremplins de représentations préoccupantes! comme celle du *gâteau qui pleure* ou dont les ondulations suent, née de l'expression familière "pleurer comme une Madeleine", pour l'enfant pas encore au courant du repentir de la sainte [...]. (*BIF*, p. 13)

Il est intéressant de relever que c'est elle, Marie-Madeleine — laquelle est également présentée sous les traits de Marie de Béthanie, sœur de Lazare le ressuscité —, qui, dans l'Évangile selon Jean, trouva le tombeau vide du Christ.

La tentative de suicide de Michel Leiris met en scène non pas un chemin de croix mais bien une « passion », celle qui l'unit (à la vie et à la mort) à l'objet d'adoration de la mère. Dans *L'âge d'homme*, « livre-sacrificiel » tel que le note justement Jean Jamin¹³, Michel Leiris décrivait en ces termes — dominés par l'idée de faute et de rachat — ce qui est pour lui le sens profond du suicide :

¹¹ *Ibid.*, p. 21-22.

¹² *Ibid.*, p. 21.

¹³ Jean Jamin, « Introduction » in *Miroir de l'Afrique*, Michel Leiris, *op. cit.*, p. 45.

[...] devenir à la fois *soi et l'autre*, mâle et femelle, sujet et objet, ce qui est tué et ce qui tue, — seule possibilité de communion avec soi-même. Si je pense à l'amour absolu — cette conjonction, non de deux êtres (ou d'un être et du monde) mais bien plutôt de deux grands mots — il me semble qu'il ne saurait s'acquérir que moyennant une expiation, pareille à celle de Prométhée puni d'avoir volé le feu. Châtiment qu'on s'inflige afin d'avoir le droit de s'aimer trop soi-même, telle apparaît donc, en dernière analyse, la signification du suicide. (AH, p. 141-142)

Le suicide, chez Leiris, représente la promesse de réunion d'un « entre-je ». C'est l'impératif de la différenciation que sous-tend le geste du suicide. Dans le texte « Le sujet du suicide », Pierre Legendre dit bien à propos de cet acte désespéré qu'il « instaure l'écart de représentation permettant de décoller de l'opacité du corps afin d'entrer dans la représentation de soi, dont découle l'accès à l'altérité.¹⁴ » Et c'est en regard de la problématique de la filiation¹⁵ que l'enjeu de différenciation sous-jacent à la tentative de suicide narrée dans *Fibrilles* me semble pouvoir être interprété. Le passage suivant, également de Pierre Legendre, viendra éclairer notre propos : « *un suicide est un sacrifice humain*, qui s'inscrit comme témoignage d'une différenciation manquée, dans la logique généalogique. À ce titre, un suicide prend valeur symbolique, en remplacement de *quelque chose qui doit s'entendre dans l'ordre du paiement* entre les générations.¹⁶ » Le sujet venu à la vie en lieu et place d'un ascendant mort se voit perpétuellement confronté, on l'a dit, à payer à ce créancier le droit d'être, le droit de vivre et celui de mourir. Vivre au nom de la mort de l'enfant-ascendant, et, dans le sillage de ce nom, mourir pour vivre; de même, ramener à la vie *l'autre* — le « ressusciter », ce mort — afin de le tuer, il en est ainsi de la dette

¹⁴ Pierre Legendre, « Le sujet du suicide » in Pierre Legendre et Alexandra Papageorgiou-Legendre, *Leçons IV, suite 2. Filiation. Fondement généalogique de la psychanalyse*, Paris, Éd. Fayard, 1990, p. 213.

¹⁵ Pierre Legendre a avancé l'hypothèse que « tout suicide vient s'inscrire dans la vie des montages que, écrit-il, nous appelons la *filiation*, il dévoile sa signification de demande d'inscription d'un fils — pour m'exprimer comme les Anciens : fils de l'un et l'autre sexe — en tant que sujet ayant affaire à la *justice généalogique* », « Le sujet du suicide », *op. cit.*, p. 211.

¹⁶ *Ibid.*, p. 216.

généalogique dont on peut penser qu'elle est au centre d'un tel « meurtre » retourné contre soi. Voici l'exigence du sacrifice telle que nous le donne à lire le poème « suspens » tiré du recueil *Vivantes cendres, innommées* :

Ce prix quasi mortel
ne devais-je pas le payer
et ce grain de folie
n'était-il pas requis
pour que la sève recommence à circuler
et que l'arbre cendreux se couronne
d'une riche floraison de grandes vacances? (HM, p. 224)

Payer l'indu de « la dette de sang » (HM, p. 158) pour enfin se fonder¹⁷, voilà à quoi répond cette mise à mort qui est « *mort des morsures sanglantes* », « *mort de la mort* » (HM, p. 120).

Comment expier la mort d'un enfant? Annie Ernaux, lorsqu'elle écrit « je suis née parce que ma sœur est morte » (JN, p. 44), exprime clairement l'idée d'une survie illégitime qu'il faut d'autant plus payer et justifier. « Je suis responsable de la mort de l'autre qui a été *sacrifiée* par moi », voilà peut-être l'assertion qui, inconsciemment, serait sous-jacente à la phrase d'Ernaux. Si Michel Leiris n'énonce pas les choses de cette manière, la « tache de sang » qui ne cesse de coller à la peau du narrateur-autobiographe m'apparaît pouvoir être liée à cet étrange et paradoxal sentiment de culpabilité de celui qui se trouve en posture de « survivant ». Ne retrouve-t-on pas dans toute l'œuvre leirisienne le sentiment confus d'être responsable d'une mort d'origine inconnue¹⁸?

¹⁷ Nous retrouvons ici ce même fantasme d'auto-engendrement, de re(naissance), de « résurrection » que nous avons rencontré dans *Aurora*. « La mort, exactement comme un retour au sein maternel » (p. 498) écrira Leiris dans son *Journal* à la suite de sa tentative de suicide.

¹⁸ Dans *Biffures*, trois événements narrés en l'espace d'une dizaine de pages concernent directement l'idée de faute liée à une mort, celle du suicide de la bonne Marthe qui a marqué les souvenirs d'enfance de Michel Leiris. Sa mère, raconte-t-il, avait congédié, en raison de son humeur acariâtre et de ses colères, cette femme qui, « navrée de n'avoir pu récupérer sa place et venant, d'autre part, de subir un échec dans des projets d'ordre sentimental » (p. 203) se noya. La mère fut « obligée de s'avouer responsable » en partie de cette mort. « Quant à moi », écrit Leiris : « je demeurai longtemps

C'est sur l'image de l'enfant offert en sacrifice que s'ouvre dans *L'âge d'homme* le chapitre « La tête d'Holopherne » :

Un des souvenirs les plus lointains que j'aie gardés est celui qui se rapporte à la scène suivante : j'ai sept ou huit ans et je suis à l'école mixte; sur le même banc que moi se trouve une fillette en robe de velours gris, aux longs cheveux bouclés et blonds; elle et moi, nous étudions ensemble une leçon, dans le même livre d'*Histoire sainte*, posé sur la grande table de bois noir. Je perçois encore assez nettement l'image qu'à ce moment nous regardions : il s'agissait du sacrifice d'Abraham; au-dessus d'un enfant agenouillé, les mains jointes et la gorge tendue, le bras du patriarche se dressait, armé d'un énorme couteau, et le vieillard levait les yeux au ciel sans ironie, cherchant l'approbation du dieu méchant auquel il offrait son fils en holocauste. (AH, p. 102)

Ne serait-ce pas *au nom* de la fillette morte dont il endossa obscurément le rôle que Michel Leiris, levant lui-même le couteau du sacrifice, s'immole devant tous sur la scène de l'écriture dans l'espoir de renaître des « cendres (ou du sang) du tyran bicéphale » — pour reprendre le propos de Serge Leclair déjà cité —, qu'est l'enfant morte à tuer et l'enfant remplaçant mémorial à ruiner? L'identification à Holopherne

hanté par l'image de cette créature maussade qui, après des mois passés sous notre toit, s'était trouvée réduite à mettre fin à ses jours en se jetant à la rivière; je me représentais le visage mort — yeux clos, traits pincés encore plus qu'à l'ordinaire —, le corps tout raide et les vêtements mouillés [...]. Quel que soit le sens exact de ce que je lisais sur la face de notre domestique défunte telle que je l'imaginais dans son appareil de suicidée, cette face avait quelque chose de terrible, pétrifiée qu'elle était dans ce refus obstiné qui pouvait paraître n'avoir emprunté l'immobilité des choses sans vie qu'afin de s'exprimer avec encore plus d'intensité. (BIF, p. 204); ensuite, quelques pages plus loin est relaté le souvenir de deux élèves que le narrateur-autobiographe a connus au temps du baccalauréat, lesquels, apprit-il par la suite, assassinèrent un bijoutier pour le voler (p. 212-213). Puis vient ce passage déjà cité où Leiris évoque la mort de celle qui aurait dû être leur sœur aînée à lui et à ses frères. La référence à l'enfant morte s'accompagne de l'aveu de la mère sur les raisons profondes (liées au deuil de la fillette) qui la poussèrent alors à quitter son quartier (p. 214). Suivant immédiatement ce passage, Leiris revient sur les élèves qui commirent le meurtre du bijoutier en se disant indirectement responsable de cet acte dans la mesure où, plus fortunés qu'eux, il n'hésitait pas, « non sans complaisance » et en les snobant, à jouer le rôle du « fils de famille » et que, écrit-il, « ma conduite à leur égard n'avait pu que leur faire sentir avec plus d'acuité leur lamentable médiocrité ». (p. 214). « Je n'étais pas tout à fait étranger à leur détermination funeste », conclut-il, et ce, peut-on ajouter, à l'instar de la mère en ce qui concerne le destin funeste de la bonne. Ces trois événements — un suicide, une « mort enfant » et un meurtre — font référence à une mort dont il apparaît impossible de se laver les mains. Or, si Leiris ne relie jamais explicitement comme le fait Ernaux sa venue au monde à la mort de cette sœur, on peut voir ici par contre que c'est autour de la mort de l'enfant que se cristallise l'aveu d'une faute et d'une culpabilité dont la mère n'est pas non plus lavée de tout soupçon.

décapité, victime sacrificielle de la meurtrière Judith, castratrice, prendrait peut-être là tout son sens : cette « tête » en trop, cette tête de femme que, tel un boulet, le sujet de l'écriture leirisien, on l'a vu, ne cesse de traîner avec lui, ne fallait-il pas la trancher — tel que s'emploie à le faire la lame du « couteau de l'écriture » — pour s'en séparer enfin et advenir comme sujet, comme sujet divisé? Revêtant à la fois les oripeaux du sacrificateur et de l'objet sacrifié — ceux, d'une part, de Judith, et, d'autre part, d'Holopherne et de Lucrece la suicidée —, Leiris s'infligera cette castration à la fois objet de crainte et de désir. Et c'est précisément à la gorge que s'inscrira la blessure, la déchirure qui signera désormais en lettres de sang le lieu où bée une « tête en trop ».

La lecture du journal *L'Afrique fantôme* — que Leiris, rappelons-le, considérait comme un texte autobiographique — et celle de l'étude ethnographique sur le culte des génies *zar* chez les Éthiopiens de Gondar révèlent la véritable fascination qu'exercèrent sur Michel Leiris non seulement les manifestations de possession mais aussi les nombreux sacrifices auxquels il assista. À la lumière de ces textes, entre autres, il m'a semblé possible d'envisager également la tentative de suicide de Leiris sous l'angle d'une offrande sacrificielle destinée à « l'ancêtre personnel » qui l'habite. N'exigeait-il pas, ce « génie des origines » un sacrifice « ou, comme on dit, un "sang" » (*POSS*, p. 17)? On peut imaginer que face à la hantise du châtiment, l'auto-sacrifice était en effet *requis* pour apaiser la « colère réelle ou supposée » du *zar* familial et l'amener à « pardonner » une « faute récente ou ancienne, positive ou négative¹⁹ » (*POSS*, p. 19). C'est sous la forme d'une dette contractée que se présente le lien entre le possédé et son *zar*, tel que l'indique Michel Leiris dans *La possession et ses aspects théâtraux* :

¹⁹ Dans *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*, Leiris identifie deux types principaux de sacrifices (dans lesquels un animal est mis à mort) attachés aux cultes des *zar* : d'abord le *danqará*, qui a pour but « d'expulser les mauvais esprits » et, ensuite, les *derqá* qui, s'adressant aux *zar*, « ont pour but d'y acclimater les génies auxquels ils sont adressés. » (p. 23)

Un euphémisme employé fréquemment pour désigner le *zar*, le terme *quranâ*, qui s'applique d'ordinaire au créancier avec lequel on est enchaîné jusqu'à règlement du conteste, montre clairement ce qu'est au vrai le *zar* : un individu dont on est le débiteur et qui ne vous laisse tranquille que moyennant fourniture d'un garant ou paiement de la dette. (*POSS*, p. 19-20)

Pour Didier Dumas — qui rappelle que « dans les structures de l'inconscient, le suicide correspond au sacrifice de soi-même en tant qu'enfant d'un Autre » — « le suicide est une façon de mourir qui réhabilite le statut de descendant sacrificiel.²⁰ » Sceller l'alliance qui, en tant qu'*enfant nani*, le relie à son répondant, ou encore à son *zar* personnel, voilà, peut-on imaginer, l'un des motifs du geste « sacrificiel » de Leiris. Tous les fidèles d'un même *zar*, écrit-il dans *La possession et ses aspects théâtraux*, « ses *aqwâdâs*, c'est-à-dire ceux qui lui font des sacrifices, qu'ils soient ou non des possédés — ont droit à la protection de ce *zar*. On considère, d'autre part, que cela crée entre eux comme un lien de parenté. » (p. 24) C'est bien au cœur d'une descendance imaginaire que nous sommes ici. Pour celui qui, chez les possédés, a parfois le sentiment de faire presque partie d'une famille²¹, ces croyances ne sont certainement pas sans répondre à l'attrait qu'a toujours exercé sur Leiris, on l'a vu, l'idée de famille imaginaire. Il faut lire la description du sacrifice que Malkam Ayyahou lui permet d'offrir au *zar* personnel qu'elle lui a attribué, *Kader*, pour se rendre compte de la résonance intime que trouve chez Leiris cet acte qui, à travers l'identification à la bête sacrifiée, consiste à verser son sang :

Je tiens le premier poulet par les pattes; Enqo Bahri, qui le tient par la tête, l'égorge au couteau. Malkam Ayyahou arrache vivement une plume blanche, l'humecte en la trempant dans la blessure. Puis elle me trace une grande croix sur le front et, par trois fois, me passe la plume entre les lèvres, pour me faire goûter le sang. [...] Le dépeçage de la première victime terminé, Malkam Ayyahou me place la dépouille sur la tête, les pattes pendant derrière et les ailes me couvrant

²⁰ Didier Dumas, *Hantise et clinique de l'Autre*, op. cit., p. 129 et 130.

²¹ « Depuis le sacrifice à *Abba Moras Worqié* [un des sacrifices auxquels il assista], nous sommes devenus presque de la famille. Avec Malkam Ayyahou et les siens, on ne se quitte autant dire plus. En somme, nous faisons partie de la secte. Nous sommes des affidés. » (*AF*, p. 481)

les joues. [...] La deuxième dépouille est prête. Malkam Ayyahou essuie le sang que j'ai au front avec sa face interne : puis elle me coiffe de cette dépouille, par-dessus la première. [...] Puis Enqo Bahri m'apporte dans un bol, rituellement, les foies grillés des deux coqs. Je les mange [...]. Resté sur la banquette, je me sens très séparé, très saint, très élu. Je pense à ma première communion : si elle avait été aussi grave que cela, peut-être serais-je resté croyant; mais la vraie religion ne commence qu'avec le sang... (AF, p. 546-548)

Par ailleurs, le récit que fait Leiris de l'étrange rêverie qui le hanta à la sortie du coma, comme si son esprit et son corps étaient alors devenus l'instrument d'une possession, n'est pas sans évoquer une forme d'exorcisme. Tout se passe comme s'il s'agissait de faire « descendre » sur soi « l'esprit possesseur » pour qu'il se manifeste afin de l'expulser une fois pour toute, bref de s'en guérir. Amener cela qui le « possède » à se révéler dans le but d'en *prendre possession*, voilà ce dont il s'agit. Dans *L'Afrique fantôme*, Michel Leiris ne note-t-il pas que, selon Malkam Ayyahou, un moyen sûr de se délivrer de l'obsession du « *zar* femelle » qui, en rêve, ne cesse de le poursuivre sous la forme d'un chacal, serait, écrit-il, « que je sacrifie moi-même ou fasse sacrifier un mouton couleur de l'animal en question »? (AF, p. 476) Comment ne pas penser à la trachéotomie que subira Leiris lorsque nous lisons ce passage de *L'Afrique fantôme* relatif à l'égorgeage d'un bélier : « La gorge du bélier est fendue longitudinalement et les deux lèvres de la plaie largement écartées, le couteau fouillant profondément des deux côtés du cou pour séparer la peau de la chair. Au moment précis où la trachée est sectionnée, *gourri* d'Aggadetch »? (AF, p. 545). Ce qui ressort de cette description est à la fois l'acte de séparation, la césure instituée dans le corps de l'objet sacrifié, et l'acte de fusion qu'instaure le sacrifice. Le *gourri*²² d'Aggadetch (la possédée en posture de sacrificant), survenant au moment même où la victime est sacrifiée, en témoigne :

²² Le *gourri*, ou *gurri*, est un mouvement de transe.

Selon Malkâm Ayyahu, le *gurri* est essentiellement un signe de victoire du génie qui fait s'agiter son "cheval" comme une bête qu'un chasseur vient de blesser ou comme une victime sacrificielle en train d'agoniser. Selon l'une de ses adeptes, le *gurri* équivaldrait à une sorte d'accouplement entre la possédée et son *zar*. (*POSS*, p. 22)

« Prendre » et « être pris », se séparer et s'accoupler, il y a tout cela dans l'auto-sacrifice qu'est le suicide et dans la trachéotomie qui en découle. À preuve, c'est un couple d'écrivains qui, prenant place aux côtés de figures féminines (ou *zar* femelles?), vient sceller, à la suite de la coupure ciselée à même la chair, une indivision honnie et rêvée. En somme, s'infliger symboliquement la castration à la fois objet de crainte et de désir, c'était peut-être aussi devenir « Micheline » et, l'espace d'un court instant, incarner cet étrange couple d'écrivains : Michel/Micheline.

Cette union, qui, en un même temps, est combat, on la retrouve également dans la tauromachie dont on sait qu'elle est le modèle et la métaphore de son autobiographie. La « bête enrobée dans la cape qui la leurre, l'homme enrobé dans le taureau qui tourne autour de lui », ne font qu'un « ainsi qu'il en est de l'amour et des cérémonies sacrificielles » (*AH*, p. 71) C'est une telle étreinte avec la mort, empreinte de ritualité, de religiosité et de sacré, que retrouve Leiris au spectacle de Malkam Ayyayou ou d'Emawayish en transe, buvant le sang de l'animal sacrifié, se recouvrant le corps de sa peau retournée tel un « vêtement de sang » (*AF*, p. 490) ou se coiffant de son péritoine comme d'un casque de viscères. Dans son *Journal*, Leiris écrit que le « sacré ne se définit pas, ne se réduit pas; il est l'*autre*, le *hors-de-soi*, l'outre-terre, l'outre-tombe. » (p. 246) Pour celui dont « l'ombre est soudée à ses pas comme un corps de cheval au torse d'un centaure » (*HM*, p. 137), s'efforcer d'étreindre pour la tuer la figure de l'*autre*, le *hors-de-soi*, *zar* ou ombre femelle, enfant morte ou néréide, est ce travail de Sisyphe : toujours à recommencer. C'est ce que traduit la fin du poème *La Néréide de la mer Rouge* écrit environ vingt-trois ans avant sa tentative de suicide :

Il se jeta à l'eau
 Mais le flux le rejeta
 car l'eau n'en voulait pas
 Peut-être n'était-il pas assez gras
 mer Rouge
 ô bien nommée puisqu'une mer n'est que le poulx
 du monde

Seule
 Son ombre se noya

Mais une autre repoussa
 [...]

l'ombre et la femme sous-marine avaient mêlé leurs
 bras
 [...]

Est-ce ainsi que s'exhale ton venin
 écumeuse de la mer Rouge

Est-ce ainsi que renaît
 votre haleine embrasée
 ombres des désespérés? (*HM*, p. 137-139)

6.1.3 Théâtre du corps : du secret à la toxicité de la mort

Parmi les différents motifs qui, à ce moment, le conduisent à accomplir ce geste qui faillit lui être fatal, Leiris évoque dans *Fibrilles* l'impossibilité où il se trouvait alors, sans trahir la femme qu'il nomme « la Chatte », d'avouer à son épouse une liaison amoureuse qu'il vivait dans l'ombre. La tentative de suicide narrée dans *Fibrilles*, qui signe une impasse, celle d'une radicale division entre la nécessité de *dire* et son impossibilité, est directement liée, ainsi, à quelque chose *qui ne peut être dit*. Les prochaines pages s'emploient à nouer la mise en acte d'une mise à mort qu'est la tentative de suicide de Michel Leiris à la question du secret, d'un secret toxique qu'il s'agit alors de retenir et « d'excréter ».

Encore une fois, ce n'est pas tant le contenu caché qui importe — ce qui « s'écrivait adultère bourgeois dans le langage des relations sociales » (*FIB*, p. 92) —

mais l'idée même de secret, ce « secret d'une complicité » (FIB, p. 240) qui sous-tend toujours, chez Leiris, une douloureuse et déchirante oscillation entre fidélité et profanation. Il est bien question, ici, de fidélité et de trahison. Ce geste est adressé directement à Zette auprès de laquelle, aussitôt son acte commis, il se blottit comme « un enfant qui vient de s'empiffrer clandestinement de friandises et voudrait son pardon sans avoir à le demander. » (FIB, p. 105) Voilà ce qu'indique de façon particulièrement significative le passage suivant :

Allongé auprès de ma femme, il me parut impossible de garder cela pour moi. L'un des côtés les plus durs de ma situation de ces dernières semaines, n'était-ce pas que, précisément, c'était à elle que j'aurais voulu me confier et qu'elle était la dernière à qui il m'eût été possible d'exposer mon tourment car, en parlant, j'aurais violé — et profané — le secret qui me liait à une autre? Ayant souffert quotidiennement de ne pouvoir lui faire toutes mes confidences (à elle qui me connaît mieux que quiconque) je lui fis du moins celle-là : quelques mots de ma bouche à demi endormie lui apprirent que je détenais une provision de phénobarbital et que je l'avais mangée²³. (FIB, p. 106)

Cette infidélité en masque une autre plus profonde liée au partage implicite et informulé de l'alliance secrète avec la mère. Dans la mesure où la tentative de suicide de Leiris eût lieu quelques mois après la mort de sa mère²⁴, on peut penser que cette disparition de la mère lui octroyait la possibilité nouvelle de braver ce qui est de l'ordre d'un interdit. Voilà ce que nous pouvons lire dans le passage suivant tiré de *Fibrilles* :

[...] ce livre [...] ne laisse pas de m'échapper, car il est traversé par certains thèmes dont — saisi par eux plutôt qu'eux saisis par moi — je ne parviens pas à déterrer le secret, probablement parce qu'ils plongent à un niveau aussi profond que le tabou informulé qui m'eût peut-être obscurément retenu, si ma mère avait encore été là, de faire à la vie qu'elle m'avait donnée l'affront le plus sanglant en essayant de m'en débarrasser. (FIB, p. 280)

²³ C'est moi qui souligne.

²⁴ Marie Leiris, rappelons-le, est morte le 14 novembre 1956 et la tentative de suicide de Michel Leiris a eu lieu dans la nuit du 29 au 30 mai 1957, soit sept mois après la mort de sa mère.

Or, tout se passe comme si, en absorbant, en « mangeant », sa provision de « toxique » (*FIB*, p. 104), Leiris mettait en acte en la symbolisant la rétention mortifère d'un *secret toxique*, ce secret informulé d'une mort en transmission qui l'étouffe, l'empoisonne et qu'il tente de « rendre gorge ». En effet, c'est précisément là, au lieu de la gorge, au lieu de la voix, que le bât blesse :

Être atteint dans ma voix, c'était me trouver blessé au plus profond, attaqué dans ce qui est le véhicule vivant du langage, — de ce langage qui me paraît toujours représenter le lot proprement *sacré* des bipèdes que nous sommes, sans doute parce qu'il est l'instrument de communication — et donc de communion — par excellence. (*FIB*, p. 181)

Qui plus est, recoudre, suite à la trachéotomie, la gorge trouée, n'est-ce pas la démonstration même de l'acte de rétention auquel se livre celui qui, pour ne pas « laisser s'échapper » un secret et afin de garder le silence, se doit d'obéir à l'injonction du motus, bouche cousue? Ce sera dès lors à même la peau que s'inscrira, véritable écriture secrète tatouée en lettres de chair, le secret incorporé. Cette couture que Leiris portera désormais à son cou apparaît alors comme la marque visible et l'empreinte révélatrice du secret retenu et expulsé, à l'image du mince ruban noir dont est paré le cou de l'*Olympia* de Manet, étroite « fibrille » susceptible à la fois de camoufler et de découvrir une « cruelle blessure qui aurait entamé ce cou. » (*RCO*, p. 268).

Comment ne pas penser aux crises de « faux croup » qui le « prenaient la nuit quand [il était] très enfant »? (*NSN*, p. 19) Qu'est-ce qui, déjà, le « prenait » à la gorge et à la trachée? Que s'agissait-il de ravalier et *d'étouffer*? Car pour Leiris, le croup est associé à l'idée d'écran au même titre que le rêve : « le mot "rêve" participe de la toile d'araignée, ainsi que du voile ténu qui obture la gorge des personnes atteintes du croup. » (*NSN*, p. 19) Parmi les fils arachnéens dont est tissé chez Leiris ce motif du croup, la noyade de l'oncle — le scandale de cette mort par asphyxie que les parents de Leiris se sont bel et bien employés à « étouffer » en la cachant le plus longtemps

possible à leurs enfants²⁵ —, ne peut manquer d'être évoquée. C'est bien d'ailleurs ce motif de la noyade que l'on retrouvera dans *Fibrilles* lorsque Leiris relate de façon détaillée les quelques heures qui ont précédé sa tentative de suicide. À une femme qu'il affectionne et dont il précise seulement qu'elle faisait partie, avec son mari, de ses « relations non seulement familières mais presque familiales », à cette femme qui assistait également à la réunion où il s'était rendu ce soir-là, il s'était alors « agrippé, écrit-il, comme quelqu'un qui se noie peut le faire à une bouée ou un enfant à la robe de sa mère. » (*FIB*, p. 102 et 103)

Les crises de « faux croup » qui, tout enfant, provoquaient une douleur violente se répercutant à travers le corps, suscitaient dans le même temps l'apparition de la mère. Lisons, avant de poursuivre cette réflexion, le passage suivant tiré de *L'âge d'homme* :

Quand je pense à ma mère, l'image d'elle qui me vient le plus fréquemment, c'est telle que je la voyais alors, en chemise de nuit — une longue chemise de nuit blanche — et natte dans le dos. Ainsi m'apparaissait-elle en effet quand j'étais malade du « faux croup », affection à laquelle j'étais alors sujet. Au milieu de la nuit, soudain, je m'éveillais, la poitrine ravagée par une toux violente qui déchirait ma gorge et ma trachée, semblant s'enfoncer de plus en plus profondément en moi, comme un coin ou une cognée. Cela me faisait mal, mais j'y trouvais aussi un certain plaisir, épiant cette toux qui, à chaque accès, devenait plus profonde et me vibrait presque jusqu'aux entrailles. Je savais également ce qui suivrait, l'inquiétude et la pitié que ma mère manifesterait, les soins qu'on me dispenserait, et j'étais confusément heureux que quelque chose me rendît intéressant. (*AH*, p. 65)

De ces lignes, il ressort que les épisodes de « faux croup » révèlent en la mettant en scène la jouissance d'une douleur nouée à la gorge. Cette douleur apparaît comme un corps étranger et étrangement inquiétant qui se serait infiltré à travers son propre

²⁵ Derrière les différents motifs qui ont incité les parents de Michel Leiris à camoufler à leurs enfants la véritable identité de Juliette, leur « fausse sœur », c'est surtout cette catastrophe qu'ils tenaient à leur cacher. On l'a dit, le motif de la noyade constitue ainsi une sorte de signifiant fantôme qui hante véritablement la famille Leiris et habite en filigrane son œuvre.

corps, « presque jusqu'aux entrailles ». Ne fallait-il pas l'excès de cette toux pour susciter toute l'attention, l'intérêt et l'affection de la mère?

On peut penser que c'est le scandale de cette mort d'enfant, de cette « mort enfant », qu'il s'agit, dans la famille Leiris, de contenir, de ravalier, de refouler, d'*étouffer*. Véritable langage corporel, ces crises constituent à l'évidence une revendication affective adressée à la mère, un peu de la même manière que la tentative de suicide représentait un message pour le moins efficace destiné à sa femme. L'appel à la mère que sous-tendent ces crises spasmodiques semble répondre à une demande maternelle inconsciente qui serait au cœur du lien qui les unit.

Le « faux croup » — de même que le « faux suicide » —, traduisent l'importance, chez Leiris, de la mise en corps et, après-coup, en écriture, d'un indicible qui structure et suture l'alliance avec la mère. C'est l'étouffement de ce secret toxique qu'il faudrait pouvoir excréter une fois pour toute que mime le corps devenu le théâtre d'une scène dramatique, celle d'une scène de mort²⁶.

²⁶ Aux propos de *L'âge d'homme* cités plus haut, dans lesquels l'évocation des crises de « faux croup » s'entremêle à l'image de la mère qui lui apparaissait alors, suit un passage qui, à mon sens, vient métaphoriser cette idée d'excrétion, de projection, de rejet à l'extérieur d'un contenu corrosif conservé à l'intérieur de soi. Ce passage fait référence à la salamandre auprès de laquelle (dans la salle à manger où, lorsqu'il souffrait de cette affection, on l'emmenait pour le soigner) s'installait la mère qui l'asseyait sur ses genoux. Leiris évoque alors le souvenir d'un accident où « Elle », la « Radieuse », ainsi qu'était appelée la salamandre — dont la figure de femme qui était au centre « justifiait ce nom féminin » —, fut « le principal personnage » : « Mon frère et moi avions voulu la remplir d'eau, mais, au lieu de verser le liquide dans l'un ou l'autre des réservoirs, nous l'avions versé au milieu, là où l'on met le charbon. Naturellement, le bouillonnement fut intense; la vapeur siffla et maints charbons incandescents, projetés violemment hors de la gueule de la "Radieuse", allèrent brûler le plancher. Nous fûmes ravis et apeurés. A dater de ce moment je crus comprendre mieux la vie, si mystérieuse jusqu'alors, des volcans; proches de la mer, ils rejettent le bouillonnement produit par le feu central inondé sous l'influence des infiltrations et la coulée des laves ronge la terre comme la pluie de braise avait rongé les lattes du plancher. » (*AH*, p. 66) Les « accidents » de « faux croup » qui, dans leur grand éclat de toux, un peu comme la « Radieuse », étaient peut-être aussi une façon de manifester un bouillonnement intérieur dont le trop-plein empli de toxicité ne demandait qu'à être évacué, à l'image du petit animal qu'est également une salamandre, cette bête dont la peau a la particularité de sécréter une humeur corrosive.

6.2 D'un avortement à son écriture

« “Vous aurez des contractions”. Depuis hier j’attends, lovée autour de mon ventre, à guetter les signes. Qu’est-ce que c’est au juste. Je sais seulement que ça meurt petit à petit, ça s’éteint, ça se noie dans les poches gorgées de sang, d’humeurs filantes... Et que ça part. C’est tout. »

Annie Ernaux, *Les armoires vides*

« L’idée de cet enfant grandissant dans son ventre, de cette honte vivante lui était entrée dans l’âme comme une flèche aiguë. Elle y pensait sans repos, n’osait plus sortir le jour, ni voir personne de peur qu’on ne découvrit son abominable secret. Chaque soir elle se dévêtait devant son armoire à glace et regardait son flanc déformé [...]. Alors, exaspérée de haine contre cet embryon inconnu et redoutable, le voulant arracher, et tuer enfin, le voulant tenir entre ses mains, étrangler et jeter au loin, elle pressa la place où remuait cette larve et d’un seul coup de la lame aiguë elle se fendit le ventre. [...] Elle le prit par une jambe, l’arracha d’elle et le voulut lancer dans la cendre du foyer. Mais il tenait par des liens qu’elle n’avait pu trancher, et, avant qu’elle eût compris peut-être ce qu’il lui restait à faire pour se séparer de lui, elle tomba inanimée sur l’enfant noyé dans un flot de sang. »

Guy de Maupassant, « L’enfant », *Apparition et autres contes d’angoisse*

Malgré sa noirceur, la nouvelle de Maupassant « L’enfant » placée ici en exergue traduit bien ce que l’on retrouve dans l’œuvre d’Annie Ernaux d’une impossible séparation. Le fœtus mort dont accouche la narratrice des *Armoires vides* et de *L’événement* lui apparaît sous la forme de l’*Enfant-revenant*²⁷ à qui elle se trouve lié par des liens qu’elle ne peut trancher sous peine d’en mourir. Dans un rêve narré vers la fin de *L’événement*, la narratrice-autobiographe voit devant elle flotter « un petit baigneur blanc, comme ce chien dont le cadavre jeté dans l’éther continue de suivre les astronautes dans un roman de Jules Verne. » (*EV*, p. 105) Bien que la faiseuse

²⁷ J’emprunte cette expression à Didier Dumas. Voir *Hantise et clinique de l’Autre*, op. cit.

d'anges, ces « passeuses d'enfants » (*EV*, p. 83), ait renvoyé l'enfant mort dans les limbes d'où on peut penser qu'il venait, il ne cessera de hanter la narratrice-autobiographe. En témoignent les nombreux rêves retrouvés dans *Se perdre* où figurent des morts d'enfants. On se souviendra de « l'enfant à la corde » ou alors de cet « enfant flottant » qui apparaît dans la transparence de l'eau²⁸ (*SP*, p. 268). Au Japon, écrit Annie Ernaux dans *L'événement*, « on appelle les embryons avortés "mizuko", les enfants de l'eau » (p. 92). Nous l'avons constaté chez Michel Leiris, « tuer le mort », pour reprendre la formulation de Daniel Lagache, s'avère une tâche inachevable.

6.2.1 La mort faite chair

Recoupant l'analyse de la première partie de ce chapitre sur la tentative de suicide de Michel Leiris narrée dans *Fibrilles*, l'étude proposée dans ces pages sur l'avortement et son écriture chez Annie Ernaux sera également envisagée sous l'angle dialectique d'une fidélité imaginaire à l'alliance maternelle et d'une profanation. Le point de souffrance qu'est cet avortement — pointe résiduelle d'une douleur inscrite, marquée et « plantée au coeur (au corps) de la psyché²⁹ », pour reprendre la formulation de Paul-Laurent Assoun — constitue également, on a déjà pu l'apercevoir, la cristallisation de tout un réseau de sédimentation mémorielle et traumatique.

C'est en regard du maintien du lien imaginaire de filiation que nous entamerons également cette lecture. Guyotat affirme que certains avortements peuvent effectivement avoir pour fonction de « maintenir la fidélité à la filiation narcissique aux dépens de l'enfant réel, et d'éviter une perte imaginaire [...] comme s'il était

²⁸ Voir le chapitre 3 de cette thèse, « Une écriture du résiduel ».

²⁹ Paul-Laurent Assoun, « La mauvaise rencontre ou l'inconscient traumatique », in *Champ psychosomatique*, no 10, « Traumatismes et ruptures de vie », Paris/Grenoble, Éd. de La Pensée Sauvage, sept. 1997, p. 23.

nécessaire de passer par la grossesse pour que le lien de filiation narcissique prenne corps.³⁰ » Ne s'agit-il pas de donner corps à une « naissance qui n'est que mort »? Peut-être s'agit-il également de transformer le don de mort en un objet de sacrifice en lui cédant, au mort — comme Leiris à son « *zar* » —, un « petit bout de soi »? À l'inverse, peut-être s'agit-il en un même temps de rejouer le sacrifice de l'enfant mort à qui elle *doit* de vivre pour s'approprier « ce petit bout de soi » emporté par la mère avec l'enfant?

Pour rester en vie et pour donner la vie, il fallait revivre dans le corps le trauma de la perte de l'enfant et rencontrer « l'enfant la sœur », cet Autre malencontreux. Voilà le moment du trauma, celui où, pour reprendre les propos d'Assoun, « [le] voile se déchire et où se rappelle le choc frontal avec un réel à visage (in)humain.³¹ » Ce trauma-événement est bien décrit comme une déflagration, un (trop)ma mettant à visage découvert l'autre mortifère dans un face à face avec la mort : « Je voyais le carrelage entre mes cuisses. Je poussais de toutes mes forces. Cela a jailli comme une grenade, dans un éclaboussement d'eau qui s'est répandue jusqu'à la porte. [...] Je n'avais pas imaginé avoir cela en moi. » (EV, p. 90) « Cela », cette chose sans nom est cela même, justement, qui l'attendait tout en étant inattendu. « Je passais de l'incrédulité que cela m'arrive, à moi, à la certitude que cela devait forcément m'arriver » (EV, p. 29), écrit Ernaux. Telle est, selon Assoun, « la souveraineté — arrogante autant que terrifiante — de l'Événement.³² »

L'acte d'avorter devient ainsi la réactualisation de l'incorporation mélancolique d'une mort traumatique. Il représente une tentative de symbolisation qui, en tant que répétition, en signe l'échec. Comme le note Albert Ciccone, « *la répétition vient à la place du souvenir*. [...] Mais si la répétition évite le souvenir, elle est aussi une

³⁰ Jean Guyotat, *Mort, naissance et filiation : études de psychopathologie sur le lien de filiation*, Paris, Éd. Masson, 1980, p. 126.

³¹ Paul-Laurent Assoun, « La mauvaise rencontre ou l'inconscient traumatique », *op. cit.*, p. 23.

³² *Ibid.*, p. 26.

manière de se souvenir. C'est une modalité de souvenir. La répétition est donc aussi une commémoration.³³ » L'avortement se fait acte de commémoration dans la mesure où il rejoue une perte ancienne, celle d'une mort enfant, et, en ce sens, il semble bien constituer la répétition du trauma parental.

L'avortement cristallise, en l'inscrivant dans le corps, dans le « ventre familial » (FG, p. 138), le trauma d'une perte dont on a pu constater le leitmotiv dans l'œuvre d'Annie Ernaux. « La ligne, la grande ligne du sens secret de ma vie. La même *perte*, pas encore tout à fait élucidée, que seule l'écriture peut élucider vraiment », écrit-elle dans *Se perdre*, comme on l'a vu. « *L'événement* » fait écran à une série d'emboîtements dont le nœud concerne autant de scènes de mort. De l'avortement à la scène sans nom de la « cave » où son père a failli tuer sa mère, du souvenir de la chatte morte « avec ses chatons crevés à l'intérieur d'elle » (EV, 89) jusqu'au récit de la mère sur la mort de la sœur, les événements traumatiques s'inscrivent chez Ernaux dans une chaîne faisant figure de poupées gigognes, chaîne magique qui, en ces cas, note Albert Ciccone, « s'accumulent, se répètent, se multiplient d'une façon telle qu'ils restent extérieurs, impossibles à interioriser.³⁴ » Comment ne pas souligner également que dans l'après-coup d'un accident, note la narratrice-autobiographe, sa mère est morte d'une embolie, et ce, telle la grand-mère, comme si là encore se manifestait « la souveraineté arrogante et terrifiante » de l'événement traumatique.

Se présentant sous la forme d'une incorporation mélancolique et cannibalique, donc, l'avortement, tout en détruisant l'objet-mort, se fait acte d'appropriation. Avaler ce qui est perdu pour éviter une perte imaginaire, comme l'avance Guyotat, et conserver l'objet, voilà ce dont il s'agit. Nicolas Abraham et Maria Torok l'ont montré, c'est là le paradoxe du fantasme d'incorporation :

³³ Albert Ciccone, *La transmission psychique inconsciente*, op. cit., p. 106.

³⁴ *Ibid.*, p. 89.

C'est pour ne pas "avaler" la perte, qu'on imagine d'avaler, d'avoir avalé, ce qui est perdu, sous la forme d'un objet. Dans la magie incorporante on relève ainsi deux procédés conjugués : la *démétaphorisation* (la prise au pied de la lettre de ce qui s'entend au figuré) et l'*objectivation* (ce qui est subi n'est pas une blessure du sujet mais la perte d'un objet). La "guérison" magique par incorporation dispense du travail douloureux du remaniement. Absorber ce qui vient à manquer sous forme de nourriture, imaginaire ou réelle, alors que le psychisme est endeuillé, c'est *refuser le deuil* et ses conséquences, c'est refuser d'introduire en soi la partie de soi-même déposée dans ce qui est perdu, c'est refuser de savoir le vrai sens de la perte, celui qui ferait qu'en le sachant on serait autre, bref, c'est refuser son introjection. Le fantasme d'incorporation trahit une lacune dans le psychisme, un manque à l'endroit précis où une introjection aurait dû avoir lieu.³⁵

Chez Ernaux, le besoin de savoir sur l'origine et la mort s'allie ainsi au refus de savoir le véritable sens d'une perte « en transmission ». Comme chez Leiris, le vide du corps et de la bouche appelle en vain une nourriture imaginaire et réelle. Bien avant la mort de la sœur, c'est depuis l'enfance de la mère que perdure une chaîne magique à travers laquelle se transmet le signifiant d'une perte non introjectée. Voilà ce que les extraits choisis ici, tirés de différents livres, nous donnent à lire :

Mon grand-père, un homme fort et doux, est mort à cinquante ans d'une crise d'angine de poitrine. Ma mère avait treize ans et elle l'adorait. [...] L'enfance de ma mère, c'est à peu près ceci : un appétit jamais rassasié. Elle dévorait la pesée du pain en revenant du boulanger. "Jusqu'à vingt-cinq ans, *j'aurais mangé la mer et les poissons!*" (UF, p. 26 et 27);

Je tournicotais dans les trois pièces, sortais au jardin, dommage que ça retombait assez vite, je finissais par ouvrir les placards, le frigo, et je me bourrais de biscuits et de bouts de charcuterie, coupés en biseau pour que ça ne se voie pas. Tu vas devenir comme un tonneau. *J'aurais mangé la mer et les poissons*, pour passer le temps. (CR, p. 38);

Effrayant de constater combien ma mère a toujours été figure de la mort pour moi. Lorsqu'elle est allée à Lourdes seule, je croyais qu'elle ferait exprès d'y mourir. [...] Ce grand amour que j'avais pour elle, à dix-huit ans, le refuge absolu qu'elle représentait. Et j'étais boulimique.³⁶ (JN, p. 80 et 82)

³⁵ Nicolas Abraham, Maria Torok, *L'écorce et le noyau*, op. cit., p. 261.

³⁶ Pour les passages en italiques, c'est moi qui souligne.

D'après les repères biographiques que nous trouvons dans le dossier critique préparé par Marie-France Savéan³⁷ en annexe du texte *La place*, « vingt-cinq ans » — jusqu'à l'âge auquel la mère « aurai[t] mangé la mer et les poissons » — correspond à peu près à la naissance de son premier enfant (la sœur d'Annie Ernaux). Tout se passe dans ce contexte comme si le désir d'enfant indiquait l'expérience du vide comblé. Dans « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », la narratrice-autobiographe écrit : « Lu dans *Le Monde* ce matin un article sur la maternité et la stérilité. Le besoin d'enfant est besoin de morbidité. » (p. 55) Chez Ernaux, le « ventre familial » est ce ventre vide qu'il faut remplir — de nourriture ou d'enfant — pour combler une perte jamais dépassée, jamais tout à fait élucidée. Bref, l'engendrement vient à *la place* de la perte. Le signifiant d'une « mise en enfant » qui présentifie une incorporation semble ainsi traverser le roman familial d'Annie Ernaux, et ce, du premier enfant qui vient remplir la place vide du grand-père, jusqu'à l'enfant de substitution venant ensuite à son tour combler la place vide de l'enfant disparue.

En ce sens, de la même manière que l'indique Fédida à propos de l'avortement d'une analysante dont il rapporte l'histoire de cas, l'avortement chez Ernaux viendrait « remplir le vide » — donner corps à un trop-plein de vide — et faire le vide : « mais il vaudrait mieux dire qu'il était venu ouvrir une interminable perte (de nature mélancolique) et qu'il attribuait dans le corps un vide à la mort.³⁸ » En témoigne une fois de plus *Se perdre*, qui, à travers l'évocation d'une liaison amoureuse et de sa rupture, reprendra la chaîne interminable de toutes les autres pertes, incluant celle de l'avortement. Le désir de tomber à nouveau enceinte que l'on rencontre dans ce livre, celui de revivre encore la « catastrophe », est à cet égard éloquent :

³⁷ Marie-France Savéan, « Dossier » in *La place*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio plus », 1997, p. 112-155. Voici quelques dates, d'après ces repères chronologiques : 1906, naissance de la mère; 1928, mariage des parents; 1931, achat du café-épicerie de Lillebonne; 1932, naissance de la sœur d'Annie Ernaux; 1938, mort de ce premier enfant du couple.

³⁸ Pierre Fédida, *L'absence*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « NRF », 1978, p. 74.

« Si peu changer : et même ce désir d'être enceinte, toutefois sans encore les mesures qui pourraient le concrétiser (mais je ne crois pas que je vais prendre la pilule ce mois-ci). » (p. 69); « Je me fous, en plus, du sida, avec lui. [...] Pas de pilule par-dessus le marché : revivre la catastrophe? la mort dans le ventre comme en 64? À quarante-huit ans, je ne risque pas tellement d'être enceinte. » (p. 80); « [...] je suis dans la fascination horrifiée, à nouveau, de ce phénomène aveugle. Neuf à dix jours à vivre dans l'angoisse, la même que jadis, il y a plus de vingt ans. Dans quelle mesure ne l'ai-je pas voulu? Mais j'étais décidée à reprendre la pilule dès les prochaines règles. Évident, si elles reviennent. » (p. 100); « 17h 35. Attente. Souvenir d'il y a cinq ans, ma mère à l'hôpital de Pontoise, et elle n'est plus jamais revenue ici, où je suis en ce moment. Bientôt, la voiture de S. et le début de ce temps qui conduit à la mort. (Je ne suis pas enceinte). » (p. 103)

Tout se passe comme s'il y avait, au coeur du paradoxe qu'est à la fois le désir et la peur de perdre et de « se perdre » — de même que l'acte d'appropriation et de dessaisissement que constitue l'avortement — la mise en jeu d'une scansion semblable au jeu du *Fort-Da* qui consiste à éloigner de soi l'objet perdu et à le récupérer. Cette scansion n'a-t-elle pas « pour effet secret de conjurer le trauma de son retour réel, qui, actualisant le vide de l'absence qui s'est creusée, met au comble de l'angoisse?³⁹ » *Se perdre* traduit l'inlassable recherche — dans le corps, dans l'amour et dans l'écriture — de cette « expérience du vide comblé » (p. 290).

« *Attribuer dans le corps un vide à la mort* », n'est-ce pas faire du « ventre familial » une crypte? N'est-ce pas à son tour porter dans le corps la mort de l'enfant afin de nourrir l'objet de deuil de la « mère morte »? :

« J'ai su que j'avais perdu dans la nuit le corps que j'avais depuis l'adolescence, avec son sexe vivant et secret, qui avait absorbé celui de l'homme sans en être changé — rendu plus vivant et plus secret encore. J'avais un sexe exhibé, écartelé, un ventre raclé, ouvert à l'extérieur. Un corps semblable à celui de ma mère. » (*EV*, p. 98); « Mes seins se sont mis à gonfler et à me faire mal. On m'a dit que c'était la montée laiteuse. Je n'avais pas imaginé que mon corps puisse fabriquer du lait pour nourrir un fœtus mort de trois mois. La nature continuait de travailler mécaniquement dans l'absence. » (*EV*, p. 101)

³⁹ Paul-Laurent Assoun, « La mauvaise rencontre ou l'inconscient traumatique », *op. cit.*, p. 29.

Fabriquer ce corps du vide, n'est-ce pas donner une sépulture vivante à la mort? N'est-ce pas déposer et incorporer dans la chair l'empreinte de la chair de l'autre vécu comme un corps étranger mortifère? Luc Boltanski, dans son livre *La condition fœtale*, a raison de dire que « la chair en état de grossesse n'est pas seulement inhabituelle ou "autre" parce qu'elle se trouve animée d'une volonté qui lui serait inhérente, mais aussi :

parce qu'elle incorpore une empreinte déposée par un autre. Cette empreinte est différente du souvenir, bon ou mauvais, laissé par le rapport sexuel qu'une femme peut avoir eu avec tel ou tel homme [...] parce qu'elle est inscrite durablement dans la texture de la chair propre. Elle fait chair avec soi. [...] C'est ainsi que, dans la grossesse, surtout en ses débuts, la chair devient en quelque sorte étrangère à elle-même comme si l'empreinte durable laissée par un autre lui imprimait quelque chose de cet être étranger, de sa substance propre et, avec elle, de sa situation dans le monde, de sa place dans la structure des groupes et sans doute, particulièrement, dans la parenté, bref, de tout ce qui l'a fait être ce qu'il est, c'est-à-dire de tout ce qu'il a, au cours de sa vie passée, lui-même incorporé.⁴⁰

« Je l'ai avalé, lui, le petit-bourgeois, la bonne éducation, l'autre milieu. Presque un degré au-dessus de propédeutique », déclare la narratrice à la fin des *Armoires vides* (p. 178). Si l'avortement consiste à s'approprier « l'autre » — notamment « l'autre milieu » — et, ainsi, à sauvegarder l'idéal visé, on peut penser de même qu'elle réalise l'alliance fantasmatique avec la mère en ne faisant plus avec le corps de l'enfant mort qu'une seule et même chair.

⁴⁰ Luc Boltanski, *La condition fœtale. Une sociologie de l'engendrement et de l'avortement*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « NRF/essais », 2004, p. 284-285.

6.2.2 L'interminable exhumation de l'enfant : tuer (tu es) le mort

Je ne trouvais d'intérêt qu'aux activités physiques, espérant qu'un effort intense, une chute, réussiraient à décrocher "ça" [...] n'ayant qu'un désir, faire lâcher prise à cet embryon. J'étais persuadée que je devais atteindre le sommet de mes forces pour m'en débarrasser. Je m'exténuais pour le tuer sous moi.

Annie Ernaux, *L'événement*

L'avortement mis en scène dans *Les armoires vides* et *L'événement* se présente inversement sous la forme d'une transgression. S'il permet de sauvegarder un certain idéal du moi en incorporant « l'autre », il en signe tout autant la mise en échec. *Les armoires vides*, surtout, constitué de paragraphes très longs et d'un véritable flux de mots chargés de violence et d'angoisse, laisse entendre toute la charge de la révolte contre le projet parental qui consiste à faire d'elle « une autre ». La grossesse, vécue comme punition et châtement, répond à la prédiction « tu finiras mal ». En ce sens, on a pu le voir, l'avortement vient directement ébranler l'idéal d'un « personnage-modèle ». Il est une façon d'échapper au moule étouffant de la désignation identifiante parentale qui se traduit par l'injonction : « tu seras quelqu'un ». On l'a compris, c'est le meurtre de l'enfant magnifié, dépositaire des espoirs des parents qu'il s'agit de perpétrer à travers l'acte d'avorter. Et c'est avec l'imaginaire de l'enfant morte idéalisée — dont rien ne peut empêcher de croire qu'*Elle* aurait réussi à devenir « quelqu'un » — que se confond, pour l'enfant de substitution, l'enfant merveilleux à tuer. À cette représentation s'ajoute encore, ainsi, celle de « l'enfant de remplacement » comme représentant idéal. « Mon enfant ma sœur », c'est elle qu'il s'agit pour la narratrice-autobiographe de rejoindre et c'est d'elle dont il faut se séparer. C'est ce même « travail de la mort » que la tentative de suicide de Michel Leiris, comme je l'ai avancé, met en acte. L'avortement, en tant que tel, permet de prendre « à la lettre » la mise à mort de l'enfant. Nous verrons plus loin que le motif

de l'avortement n'est pas non plus étranger à la question de la transmission chez Michel Leiris puisqu'il vient en signer l'impasse.

L'écriture de *L'événement*, publié en 2000, soit vingt-six ans après *Les armoires vides*, est quant à elle plus dépouillée, dénudée, aérée. L'anathème contre les parents a disparu. À cette dissection ne restent que les faits, un cri qui résonne non plus par les mots mais plutôt en filigrane des mots, de même qu'une sorte de lenteur qui traduit parfaitement l'attente anxieuse vécue à l'époque. S'ajoute aussi, dans *L'événement*, une dimension autoréflexive appartenant au temps de l'écriture, notices qui sont insérées entre parenthèses dans le corps du texte et constamment tressées au récit rétrospectif écrit à l'imparfait. Dans ce livre, l'avortement se présente de prime abord comme la transgression d'un interdit d'ordre social. Avant la légalisation de l'avortement en 1975, les femmes qui avortaient étaient menacées de prison et d'amende, de même que les médecins, sages-femmes ou pharmaciens qui avaient indiqué ou favorisé cet acte. Bien que cette époque soit révolue, un même silence, selon l'écrivaine, recouvre ce qui a eu lieu. Par son livre, Annie Ernaux souligne le fait que l'avortement n'est toujours pas un objet de représentation, alors que c'est par milliards et dans le monde entier que des avortements eurent — et ont — lieu : « Je ne crois pas qu'il existe un *Atelier de la faiseuse d'anges* dans aucun musée du monde. » (p. 82) Pour celle qui a vécu l'événement de l'avortement dans le secret et la clandestinité, « dire l'événement » apparaît en ce sens comme un double acte de transgression.

L'événement et *Les armoires vides* inscrivent le sujet-autobiographe dans une filiation marquée — comme le souligne Janine Altounian, on l'a vu — par les « effets d'un avortement de l'identité sur plusieurs générations ». Tomber enceinte, c'est faire sien le destin de ses ascendants :

J'établissais confusément un lien entre ma classe sociale d'origine et ce qui m'arrivait. Première à faire des études supérieures [...] j'avais échappé à l'usine et au comptoir. Mais ni le bac ni la licence de lettres n'avaient réussi à détourner la fatalité de la transmission d'une pauvreté dont la fille enceinte était, au même titre que l'alcoolique, l'emblème. J'étais rattrapée par le cul et ce qui poussait en moi c'était, d'une certaine manière, l'échec social. (EV, p. 30)

En ce sens, l'acte d'avorter vient mettre fin à la fatalité de cette transmission. Tout se passe comme s'il fallait, tel Damoclès Siriel, « tuer dans l'œuf » la série des engendrement « substituables » les uns aux autres et se livrer à un acte de purgation de la « matrice ».

Vécue comme profanation, c'est cette coupure que l'écriture ernausienne s'emploie à réparer par une posture testimoniale. Lorsque Annie Ernaux rend compte dans *Une femme*, par exemple, de tous les gestes de sa grand-mère et de sa mère qui « accommodent la pauvreté », c'est de cela qu'il s'agit : « Ce savoir, transmis de mère en fille pendant des siècles, s'arrête avec moi qui n'en suis plus que l'archiviste. » (p. 26) C'est à ce prix, celui du sacrifice d'un enfant qui peut se lire comme un sacrifice de deuil, que se monnaie l'inscription du sujet-autobiographe dans sa filiation : « Je sais aujourd'hui qu'il me fallait cette épreuve et ce sacrifice pour désirer avoir des enfants. Pour accepter cette violence de la reproduction dans mon corps et devenir à mon tour lieu de passage des générations. » (EV, p. 111) C'est cette part sacrificielle de l'avortement dont témoigne ce passage de *L'événement* où, venant d'accoucher du fœtus de trois mois dans les toilettes de la cité universitaire, la narratrice demande à une amie de couper le cordon du fœtus encore lié à elle :

Elle prend des ciseaux, nous ne savons pas à quel endroit il faut couper, mais elle le fait. Nous regardons le corps minuscule, avec une grosse tête, sous les paupières transparentes les yeux font deux taches bleues. On dirait une poupée indienne [...] O. s'assoit sur le tabouret, elle pleure. Nous pleurons silencieusement. C'est une scène sans nom, la vie et la mort en même temps. Une scène de sacrifice. (EV, p. 91)

Rendre compte de l'événement de l'avortement c'est peut-être aller voir ce qui se trouve là, aux origines, d'une naissance subordonnée à une mort. Le couteau de l'écriture ernausienne est cela qui ouvre le corps de mémoire familial — ombilic des origines — pour investiguer jusqu'au territoire *in utero*, telle l'écriture leirisienne, ce qui se cache d'une mort en transmission toujours en deçà d'une véritable saisie de sens :

Impression fréquente encore de ne pas aller assez loin dans l'exploration des choses, comme si j'étais retenue par quelque chose de très ancien, lié au monde des travailleurs manuels dont je suis issue qui redoutait le "casement de tête", ou à mon corps, à ce souvenir-là dans mon corps. (EV, p. 46)

Tel le sacrilège de l'éventrement des poupées ou du geste qui a consisté à déterrer les petits chats morts que le père avait enfouis dans la terre, c'est à l'interminable exhumation d'un enfant que se livre, chez Ernaux, le travail de dissection scripturaire. Ce livre met en scène l'accouchement d'un texte-fœtus. C'est ce qu'a reconnu Martine Delvaux dans un article intitulé « Annie Ernaux : Écrire l'Événement » :

Ernaux se donne comme mandat de regarder l'événement jusqu'au bout comme elle est allée jusqu'au bout de l'avortement, afin d'expulser le fœtus que devient ici le texte, texte accouché sans jamais toutefois être arrivé à terme; récit qui, s'il se "rendra" à l'événement, ne *le* rendra jamais complètement. Le récit d'Ernaux est d'emblée marqué de l'in-fini. Il est, comme l'avortement, un inaccompli accompli. À l'image de l'événement dont elle témoigne, comme ce fœtus qu'elle a porté jusqu'à ce qu'il soit projeté hors d'elle "comme une grenade", le récit est à la fois une naissance et un décès.⁴¹

« Ça », la « chose informe », n'est-ce pas ce qu'il s'agit de faire naître et de faire mourir? *L'enfant mort*, on l'a avancé tout au long de cette thèse, serait « l'objet-origine », « l'objet-vestige » à exhumer et à projeter dans le corps du texte. Exposer ce corps mort au regard de tous, de la même manière que sont « exposés » dans *L'usage de la photo* des corps disparus, devient un rituel de deuil — à jamais

⁴¹ Martine Delvaux, « Annie Ernaux : Écrire l'Événement », in *French Forum*, Spring 2002, Vol. 27, no 2, p. 138.

inaccompli — qui permet, à travers le regard de l'autre, de le reconnaître et de s'en distancier.

Faire naître l'enfant mort pour le faire mourir, c'est tenter également de se faire naître soi-même comme sujet *séparé* de l'autre. L'accouchement mis en scène dans *L'événement* — accouchement de l'autre mort en soi, tel que je l'interprète ici — signe un acte de naissance : « Il me semble que cette femme qui s'active entre mes jambes, qui introduit le spéculum, me fait naître. » (*EV*, p. 77) *L'événement*, qui est le récit d'une mise à mort, scelle également la mise en acte d'un fantasme d'auto-engendrement qui, selon Jean-François Chiantaretto qualifie l'acte autobiographique :

Par acte autobiographique, je désignerai l'acte de naissance qualifiant l'autobiographie, au sens, *indissociablement*, de la mise en acte d'un fantasme d'auto-engendrement et de la production d'un certificat de naissance, *via* le texte, par l'auteur en personne, dans la garantie d'authenticité donnée par lui (*c'est bien moi qui m'écrit*). Cela suppose ce que j'ai nommé plus haut la théâtralisation, plus ou moins sophistiquée, de l'écart entre les je narré et narrant. Théâtralisation : le texte autobiographique est une *scène*, là encore indissociablement comme lieu et description d'un accouchement. Il est aussi, en tant que texte unifié et définitivement figé, l'*accouché*.⁴²

Peut-être davantage que tous les autres textes d'Annie Ernaux, *L'événement*, qui se réclame de la vérité et de la réalité de l'événement vécu⁴³, revendique cette garantie d'authenticité. En témoigne le certificat de grossesse sur lequel figure le véritable nom d'Annie Ernaux, son nom de famille, non celui de son mari, écrit nulle part ailleurs dans l'œuvre, à ma connaissance : « Accouchement de : *Mademoiselle Annie Duchesne*. Prévu le : 8 juillet 1964. » (*EV*, p. 22) Ce texte *via* lequel l'écrivaine se donne naissance, en même temps qu'elle donne la vie et la mort, met bien en acte la

⁴² Jean-François Chiantaretto, *De l'acte autobiographique. Le psychanalyste et l'écriture autobiographique*, Seyssel, Éd. Champ Vallon, coll. « L'Or d'Atalante », 1995, p. 261.

⁴³ « Cette impossibilité de dire les choses avec des mots différents, cet accollement définitif de la réalité passée et d'une image à l'exclusion de toute autre, me semblent la preuve que j'ai *réellement* vécu *ainsi* l'événement. » (*EV*, p. 94)

production d'un certificat de naissance sur lequel elle appose son authentique signature.

Ce fantasme d'auto-engendrement mis en acte dans l'autobiographie, je propose de le lire, dans la perspective de cette thèse, comme le « travail d'identité » nécessaire à l'écrivain enfant de remplacement pour se dégager d'une identification mortifère. Dans *L'événement*, le dédoublement du sujet narratif qu'inscrivent formellement les nombreuses parenthèses⁴⁴ — lesquelles apparaissent dans le corps du texte comme un autre « corps » du « je » — rejoint l'auto-expulsion du narrateur leirisien sur la scène de l'écriture dont témoigne le prologue d'*Aurora*. On se souvient que cette auto-expulsion équivaut à une autogénération, le narrateur revivant sa naissance en sens inverse. L'acte d'avorter que rejoue l'écriture de « l'événement », comme l'a montré Martine Delvaux, ne viserait-il pas ainsi, comme chez Leiris, en un geste toujours « in-fini », à *expulser* sur la scène de l'écriture les lochies d'un corps mort, vivantes cendres innommées qui ne cessent d'intoxiquer le corps du sujet? N'est-ce pas cet « enfant-poison », « enfant-selle » que, dans les toilettes de la cité universitaire, la narratrice tente d'excréter? L'autre « corps » du « je » que figurent les parenthèses — semblable à un « corps étranger accroché au corps du texte⁴⁵ » — présentifie ce corps fœtal dont l'écriture renouvelle indéfiniment l'avortement.

C'est en ces termes que, dans *La femme gelée* — ce livre dans lequel il est fait mention de la naissance de deux enfants —, la narratrice fait référence à une seconde grossesse qui, cette fois, avait pourtant été désirée : « Frappée d'incrédulité, la nausée

⁴⁴ Martine Delvaux a souligné à propos de ces parenthèses autoréflexives sur le processus d'écriture en cours (entrelaçant constamment le récit) qu'elles signalent la scission du sujet narratif : « *L'Événement* présente donc deux sujets : l'une qui veut écrire et l'autre qui cherche à avorter, l'une cherchant à "rejoindre" l'autre, le texte de l'une incorporant les mots de l'autre pour y trouver une preuve supplémentaire ayant pour but de faciliter la rencontre. » Voir Martine Delvaux, « Annie Ernaux : Écrire l'Événement », in *French Forum*, Spring 2002, vol. 27, no 2, p. 142.

⁴⁵ Lors d'une communication, Sandrina Joseph a montré l'importance jouée par ces parenthèses qui, dans *L'événement*, « donnent corps » au fœtus. « Se regarder (s')écrire : les parenthèses comme lieu de réflexion autobiographique dans *L'événement* d'Annie Ernaux », colloque « Formes hétérodoxes de l'auto/biographie : littérature, histoire, médias », UQAM, 18-21 mai 2004.

m'a poussée dans l'estomac en une nuit comme un champignon. » (p. 177) Cette maternité est faite aussi de la stupeur et de l'angoisse de commencer, écrit-elle, « à guetter le souffle, à porter en [elle] la mort possible de [son] enfant. » (p. 142) Le « champignon » qui pousse dans le « ventre familial » apparaît encore comme une représentation de l'objet étranger parasitaire qui ne cesse de coller à la peau, ce résidu d'une douleur ancienne, legs d'une mère gelée par la blessure de deuil d'un enfant.

La scission du sujet narratif dans *L'événement* représente bien en ce sens, à l'instar de l'acte d'avorter, un moyen fantasmatique de se séparer d'un double mort. Dans *Les armoires vides*, c'est l'image de l'extraction, du dévidement, que l'on retrouve. Extirper consiste à arracher de façon radicale, telle une plante qu'on arrache avec ses racines de sorte qu'elle ne puisse pas repousser : « Que je sois récurée de fond en comble, décrochée de tout ce qui m'empêche d'avancer, l'écrabouillage enfin [...] m'extirper mes bouts d'humiliation du ventre, pour me justifier, me différencier. » (*AV*, p. 170-171) N'est-ce pas la tâche du sujet enfant de remplacement que de se livrer à cet acte interminable de justification, de différenciation, de séparation?

L'avorteuse est qualifiée par Ernaux de *passeuse*, figure de tiers qui l'accompagne dans cette traversée, dans un arrachement des origines, effectué à l'insu de tous, à l'insu de la mère. Voilà peut-être aussi le secret laissé dans les armoires vides. « La haine et l'amour. Je n'ai jamais pu lui dire mon avortement », note Ernaux dans « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » (*JN*, p. 109) Ce secret de l'avortement caché aux parents est une question essentielle qui revient constamment dans les textes d'Ernaux. Pour pouvoir se justifier et se différencier, pour pouvoir penser et vivre, il fallait, semble-t-il, cet espace de secret : « Tué père et mère en secret. » (*AV*, p. 181); « J'ai tué ma mère en moi à ce moment-là. » (*EV*, p. 77) Comme le rappelle Arnaud Lévy, la racine étymologique du mot « *Secerno*, qui signifie séparer, mettre à part, a donné deux termes français : sécrétion et secret. » Se

séparer, c'est instituer pour soi et pour les autres — en l'occurrence, ici, les lecteurs — un espace de secret. L'avortement et son écriture, dont on peut penser qu'ils ne cessent de commémorer la mort d'un enfant et d'en perpétrer le meurtre, est cela qui consiste, chez Annie Ernaux, à naître enfin comme sujet séparé du désir de la mère.

À la suite de l'annonce de la grossesse jusqu'après l'avortement, la narratrice de *L'événement*, séparée d'elle-même, présente et absente à l'image d'un fantôme, flotte dans un entre-deux des limbes — dans un « entre-je » — qui rappelle l'étrange spectralisation de Michel Leiris à son retour du « monde des morts » :

« Les mois qui ont suivi baignent dans une lumière de limbes. Je me vois dans les rues en train de marcher continuellement. À chaque fois que j'ai pensé à cette période, il m'est venu en tête des expressions littéraires telles que “la traversée des apparences”, “par-delà le bien et le mal”, ou encore “le voyage au bout de la nuit”. Cela m'a toujours paru correspondre à ce que j'ai vécu et éprouvé alors, quelque chose d'indicible et d'une certaine beauté. » (*EV*, p. 23-24); « Dans les toilettes de la cité universitaire, j'avais accouché d'une vie et d'une mort en même temps. Je me sentais, pour la première fois, prise dans une chaîne de femmes par où passaient les générations. C'était des jours gris d'hiver. Je flottais dans la lumière au milieu du monde. (*EV*, p. 103) »

Aller jusqu'au bout de la mémoire, aller jusqu'au bout de la nuit où la mère ne s'est pas sortie, n'est-ce pas faire naître et faire mourir l'enfant imaginaire, mais aussi le rejoindre pour le prendre par la main — « mon enfant ma sœur » — et le conduire dans le livre où, petit baigneur, il puisse flotter dans la lumière au milieu du monde?

INTERCALAIRE II

ENCRYPTEMENT D'UNE MORT D'ENFANT : L'IMPASSE DE LA TRANSMISSION

On sait, grâce aux recherches biographiques qu'Aliette Armel a consacrées à Michel Leiris, que « de multiples témoignages attestent que [sa] volonté de ne pas avoir d'enfant s'est résolue de manière brutale, au corps défendant de Zette, et à trois reprises.¹ » Dans la perspective de cette thèse, il m'a semblé ne pas pouvoir passer sous silence cette question de l'avortement à laquelle, nous le verrons, fait allusion Michel Leiris dans *L'âge d'homme* et dans son *Journal*. Se situant en marge de l'œuvre leirisienne, mais directement liée à l'impasse, chez Leiris, de la transmission, un tel motif — qui se rattache à la question du secret inhérente à l'œuvre — méritait, s'emboîtant au chapitre sur la mise en acte d'une mise à mort, de trouver place.

Cette information biographique paratextuelle m'apparaît importante dans la mesure où elle montre qu'une mort d'enfant hante bel et bien, en filigrane, l'œuvre leirisienne. Alors qu'Annie Ernaux fait de l'avortement qu'elle a vécu un leitmotiv de son œuvre — des *Armoires vides*, son premier texte, à *L'événement* — Michel Leiris, au contraire, masque cette question en la cousant toutefois de fil blanc. On pourra rétorquer qu'il s'agit là d'un événement qui relève de l'intimité conjugale et de la pudeur légitime du couple. Pourtant, force est de constater que sur d'autres plans (c'est le cas par exemple de l'évocation de relations extraconjugales qui ont placé Zette dans une position des plus inconfortables²) Leiris n'a pas hésité dans son œuvre

¹ Aliette Armel, *Michel Leiris*, op. cit., p. 360.

² En témoigne notamment la violence de la réaction de Zette lorsqu'elle prend connaissance, une fois le volume publié — « et non, comme d'habitude, sur le manuscrit » — du dernier chapitre de *Fourbis* « Vois! Déjà l'ange... » dans lequel Leiris fait de Khadidja, la prostituée avec qui il eut des relations sexuelles lors de sa mobilisation dans le Sud oranais, une figure mythique : « Zette, écrit

à briser cette intimité et à dévoiler « ce que d'ordinaire un couple tient à garder caché³ ». Tout se passe plutôt comme si cette question d'une mort d'enfant que pose l'avortement s'avérait une question brûlante — question minée contre laquelle le narrateur-autobiographe doit se murer — porteuse d'une trame événementielle ancienne et connue, celle d'une autre mort d'enfant appartenant à sa préhistoire personnelle (et dont elle est le redoublement), mais qu'il convient de ne pas approcher de trop près. C'est en cela qu'il semble y avoir, dans l'œuvre, encryptement textuel d'une mort d'enfant.

Ce n'est que de façon indirecte que Michel Leiris fait référence, dans l'œuvre, à cette question de l'avortement. C'est le cas d'une note du *Journal* datée de mai 1934 dans laquelle Leiris rapporte le récit d'un rêve fait par celle qu'il appelle Léna, cette femme du nom d'Hélène Gordon (dont on se souvient qu'elle est directement concernée par sa tentative de suicide) avec qui il entretient alors une relation amoureuse :

Visite à Léna, qui a de la bronchite. Elle me raconte un rêve fait la nuit précédente : allant me voir à la Cité universitaire, où j'habite, elle apprend que je viens d'avoir un enfant; elle rend visite à Z[ette] et apprend qu'elle vient, non d'accoucher, mais de se faire avorter, onze heures auparavant. Elle était enceinte de cinq mois. Léna lui dit que cela a dû être difficile. Z[ette] répond que non, qu'elle a fait exprès d'attraper froid et que la sorte de congestion pulmonaire qui en est résultée a provoqué l'avortement. Ma mère a dû être complice. L'enfant était une fille. (*JOUR*, p. 278)

L'âge d'homme se termine par l'évocation de deux rêves de Leiris (p. 204-208) dans lesquels s'entremêlent justement les figures de Zette et de Léna, emboîtement que viennent surdéterminer les noms Godon/ Gordon. Le premier, « La femme turban », déjà évoqué, met en scène l'apparition de Zette (en chemise de nuit blanche comme un fantôme) qui devient le témoin privilégié de l'activité à laquelle se livre son mari,

Aliette Armel, était parfaitement informée des faits. Mais leur mise en forme littéraire la blesse. » Voir Aliette Armel, *Michel Leiris*, op. cit., p. 552.

³ Aliette Armel, *ibid.*, p. 21.

celle de transformer le papier ruban d'écriture en turban, étoffe traçant les traits d'une figure féminine. L'autre rêve, « L'ombilic saignant », met en scène Léna qui, allongée sur un divan, lui révèle le secret de sa plaie cachée, la blessure encore saignante qu'elle porte au ventre.

Ces rêves constituent pour Leiris la « transposition au moins indirecte » de deux « événements » survenus un an et demi auparavant. Le premier se rapporte à l'étonnement et à l'effroi qu'il ressentit lorsque Léna, qu'il n'avait jusque-là considérée « que comme une petite fille coquette et maniérée », lui apprend « soudainement qu'elle avait un enfant » : « ce qui m'avait bouleversé comme une monstruosité, vu la fragilité de sa structure physique », écrit-il (*AH*, p. 204). Le second événement, dont la narration suit immédiatement l'autre et qui, cette fois, concerne Zette, reste volontairement confus : « Pour des raisons sur lesquelles je n'ai pas à m'étendre, ma femme devait alors garder le lit, ce qui, au lieu de m'apitoyer, ne faisait qu'encore plus me murer. » (*AH*, p. 204) À l'évidence, le narrateur-autobiographe se mure obstinément contre l'idée d'enfant qui relie ces deux événements. Si, comme le remarque Armel, « Leiris ne s'étend pas sur [l]es symptômes » qui forcent sa femme à garder le lit, la « “maladie” de Zette est suffisamment liée au contexte de l'écriture de *L'âge d'homme* pour y être mentionnée.⁴ »

Ce serait cet épisode de l'avortement de Zette, auquel le rêve de Léna précédemment cité faisait allusion, qui ferait ainsi l'objet du second événement à la fois convoqué et tu par Leiris. Le rêve de Léna, dans lequel celle-ci commence par

⁴ *Ibid.* Ajoutons qu'une sorte de tabou entoure de façon plus générale, chez Leiris, ce qui relève du médical. Si Leiris ne s'étend pas, dans *L'âge d'homme*, sur les symptômes qui obligent Zette à garder le lit, il ne nommera pas, non plus, la maladie de sa femme dont elle souffrira vers la fin de sa vie, ni encore celle de Lucie Kahnweiler (la « mère-sœur » de Zette), pas plus qu'il ne mentionnera, comme on le sait, les causes de la mort de la sœur aînée Madeleine. Par ailleurs, l'idée de congestion pulmonaire que l'on retrouve dans le rêve de Léna rapporté par Leiris — Léna qui, à ce moment, souffre de bronchite — et qui, toujours dans le rêve, a provoqué l'avortement, m'apparaît intéressante dans la mesure où nous retrouvons là encore ce motif de l'étouffement dont nous avons vu qu'il hante l'œuvre de Leiris.

apprendre que Leiris vient « d'avoir un enfant », avant de réaliser que cet enfant a été avorté, reflète en miroir le fait que c'est lui qui, dans le réel, apprend de Léna qu'elle a un enfant. À la lecture des nombreuses pages du *Journal* consacrées à Léna, nous apprenons quant à nous que cet enfant est une fille, tout comme l'enfant avorté du rêve⁵...

« Ma mère a dû être complice. L'enfant était une fille », écrit Leiris relatant le rêve de Léna dans lequel il figurait. Comment ne pas penser ainsi que derrière l'effroi que représente pour lui l'enfantement, nous le verrons, se camoufle quelque chose de la peur insupportable d'avoir une fille et, par là, de poursuivre la lignée d'une jouissance féminine mortifère? La violence de l'opposition de Leiris au désir d'enfant de Zette — qui se serait ainsi soldée par plus d'un avortement — me semble relever, parmi d'autres motifs, d'une nécessité plus ou moins inconsciente de briser le cercle de cette complicité des femmes qui, autour des enfants, unit entre elles la mère, la sœur Juliette et même Léna et Zette. L'enfant avorté qui, dans le rêve de Léna, « était » une fille, ne figure-t-il pas les traits de l'*autre* enfant mort? N'est-ce pas cette figure de l'« enfantôme » que, dans le rêve de « La femme turban », viendrait

⁵ Léna, qui occupe la majeure partie du journal durant l'année 1934, joue un rôle important dans la vie de Leiris à cette époque. Tous deux partagent leurs rêves, leurs phobies, leur expérience commune de l'analyse, etc. L'horreur d'abord ressentie à l'effet que Léna ait un enfant — et qu'ainsi elle soit « mère » — fait ensuite place à une sorte de fascination et d'attendrissement. Qu'on lise ce bout de conversation avec Léna rapportée dans le journal : « Dans l'après-midi, au musée. *Moi* : "Je voudrais être près de vous. Comme votre petite fille aime être près de vous." » (*JOUR*, p. 263) Cette « petite fille » — qui, âgée de treize ans, n'en est en fait plus une : « Inquiétudes de Léna quant à sa propre fille : elle se revoit en elle (elle était si sensible à treize ans [...]) » — fait l'objet de nombreuses occurrences sous la plume de Leiris dans ces pages du journal : « [...] elle [Léna] vient me dire au revoir au musée, accompagnée de sa petite fille, ce qui me touche prodigieusement. » (p. 260) ; « Léna m'a dit hier qu'elle ne viendrait sans doute pas ce matin, devant emmener sa petite fille au Lord Byron [...] » (p. 262) ; « Rêves : 1) Je suis en caravane en Afrique avec Léna, sa petite fille et M[aupoil]. » (p. 268) ; « Vu Léna ce matin. Parlé normalement. Sa petite fille vient la chercher pour aller déjeuner chez la grand-mère de M[aupoil]. Je les y accompagne en taxi. » (p. 276). Dans ces pages, la figure de cette « petite fille » se greffe confusément à une série d'événements liés à l'enfantement, soit l'avortement de Zette et, aussi, l'accouchement de Jeannine Queneau, une amie proche du couple Leiris. C'est ainsi que, dans un rêve, Leiris se retrouve avec Zette « qui tient par la main une petite fille » (p. 265) et que, dans un autre rêve, Léna « a une autre fille, qui ressemble à ma nièce Lascaux (association avec l'accouchement Queneau). » (p. 265) Cette « petite fille » que Leiris n'aura pas — cette enfant avortée du fameux rêve de Léna — fait ainsi l'objet d'une étrange fascination, susceptible ainsi de figurer « une autre fille »...

indiquer Zette justement revêtue d'une robe de fantôme, elle qui, désormais, tout comme la mère, sera habitée par la blessure d'une mort d'enfant?

L'idée seule de l'enfantement et de la procréation fait l'objet, chez Michel Leiris, d'une horreur que, loin de cacher, il a au contraire tenté d'expliquer. Le mot « horreur », avec la connotation de violence qu'il inspire, est bien celui qu'il convient ici d'employer. En témoigne notamment ce passage de *L'âge d'homme* qui, dès les toutes premières pages du livre, précède immédiatement le récit de la naissance de Madeleine qu'il nous a été donné de lire :

[...] j'ai toujours eu le dégoût des femmes enceintes, la crainte de l'accouchement et une franche répugnance à l'égard des nouveau-nés. C'est un sentiment qu'il me semble avoir éprouvé jusque dans ma plus lointaine enfance et je ne suis pas sûr qu'une formule telle que le "Ils furent très heureux et eurent beaucoup d'enfants" des contes de fées ne m'ait pas, de bonne heure, plutôt porté à sourire. (AH, p. 28)

Le « Il était une fois... » des contes de fées, des légendes et des fables, qui renvoie à la question des origines et que reprend pourtant à son compte l'écrivain, fait ainsi l'impasse, cependant, de la transmission. Celle du sang, entendons-nous, puisque la transmission qu'instaure l'acte d'écrire — et que pose la question de la postérité — est bien sûr inhérente à la problématique autobiographique leirisienne et représenterait alors en ce sens, chez Leiris, comme l'a déjà souligné Simon Harel, « le seul mode de filiation.⁶ » À l'horreur de l'enfantement évoquée dans le passage cité, horreur qui se trouve donc associée au souvenir pour le moins pénible, sinon traumatisant, de la naissance de la nièce Madeleine⁷, font suite ces réflexions sur le refus radical et absolument net de sa part d'avoir un enfant :

⁶ Simon Harel, « Passer au rang de père... » in *Protée*, « La transmission », vol. 20, no 1, hiver 1992, p. 16.

⁷ La vue seule de l'enfant lui est insupportable, comme s'il s'agissait de la vision même de ce qu'il se refuse de voir, vision de soi-même aperçu comme autre, vision de l'autre en soi : « je fus littéralement écœuré lorsque je vis l'enfant », écrit-il.

Adulte, je n'ai jamais pu supporter l'idée d'avoir un enfant, de mettre au monde un être qui, par définition, ne l'a pas demandé et qui finira fatalement par mourir, après avoir peut-être, à son tour, procréé. Il me serait impossible de faire l'amour si, accomplissant cet acte, je le considérais autrement que comme stérile et sans rien de commun avec l'instinct humain de féconder.⁸ (AH, p. 28)

Comment avoir à son tour un(e) enfant après la vision d'horreur que fut pour lui la petite Madeleine dont la naissance est peut-être apparue à ses yeux sous les traits d'une renaissance? Comment donner la vie lorsque la transmission s'avère gommée par une logique de substitution? Le refus d'enfant chez Leiris renvoie certainement, ainsi, à l'effroi d'une naissance inextricablement liée à une « mort enfant », « la mort qui traverse l'enfance, l'enfance suspendue dans la mort.⁹ » L'enfant mort de la préhistoire personnelle de Michel Leiris représenterait-il l'une des figures essentielles de la mort elle-même devenue enfant? Ne serait-ce pas cette vision intolérable qu'a vue Leiris, enfant, penché sur le corps nouveau-né de sa nièce Madeleine, figure étrangement inquiétante de la rencontre, dans le réel, de l'enfant mort apparu sous les traits d'une mort enfant? C'est peut-être cette dimension du Fantôme que, dans l'horreur de la vision de *l'Enfant-revenant* qu'a pu présentifier la naissance de Madeleine — Madeleine II — Leiris, enfant, a refusé de reconnaître afin de garder fermé le tombeau de l'enfant mort.

On l'a vu, c'est bien au refus d'enfant — à cet « insupportable » — que l'autobiographe, dans *L'âge d'homme*, rattache cette scène d'enfance, cette scène de naissance, que regarde Leiris, adulte (en tentant peut-être d'en exorciser le malaise et

⁸ Dans sa biographie, Aliette Armel fait mention, de sa lecture de la correspondance entre Leiris et son épouse (à partir des notes prises par Jean Jamin), de la violence de sa réaction, « qui donne la mesure de son refus sans appel d'appartenir à la génération des pères », lorsque Zette lui apprend que des amis « ont appelé leur fils Michel en son honneur et l'ont choisi pour parrain de leur enfant ». Voir Aliette Armel, *Michel Leiris*, op. cit., p. 406. Par ailleurs, notons que l'impuissance physique, qui prend sa source dans la crainte d'enfanter, constitue une préoccupation qui revient souvent dans ses textes. En guise d'exemple, voici un passage de *L'Afrique fantôme* : « Une grande partie de ma névrose tient à l'habitude que j'ai des coïts incomplets, inachevés, à cause d'un malthusianisme exacerbé. L'horreur que j'ai de la pharmacopée amoureuse et la crainte, par ailleurs, que j'éprouverais à pousser une femme à se faire avorter m'emprisonnent dans un imbécile dilemme. [...] » (AF, p. 398)

⁹ Edmundo Gòmez Mango, *La mort enfant*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « NRF », 2003, p. 12.

l'angoisse qu'elle n'a cessé de susciter), penché alors sur sa table d'écriture. Qui lit Michel Leiris ne peut que constater que, chez lui tout comme chez Annie Ernaux, donner la vie et donner la mort n'ont cessé de relever d'une seule et même équation. Pour celui qui est venu au monde dans le sillage du nom d'une enfant morte, pour celui qui a crié et écrit à cor et à cri à l'adresse de la mère sa rage d'être né, comment accepter à son tour de mettre au monde un enfant?

Qui plus est, comment surmonter la hantise de l'enfantement, comment supporter à nouveau la vision de « l'enfant » dont une part se trouve toujours entourée d'une auréole mortifère, comme s'il revêtait toujours un peu les traits d'un enfantôme? Cette image de l'enfant mort, ainsi, vient apparemment court-circuiter et parasiter tout désir d'enfantement et de filiation. En ce sens, l'avortement, auquel Leiris contraignit son épouse (et, qui plus est, les séries d'avortements), signe sans doute, comme c'est le cas chez Ernaux, par delà le raté d'une transmission, la transmission d'une perte, celle d'un signifiant énigmatique, d'un reste innommable qui, dans l'inconscient, emprunte la forme de l'Enfant-mort, cela même qui, pour Didier Dumas, apparaît en lieu et place d'une hantise et signe un défaut de la représentation.

L'impossible transmission

Répondant ainsi à des causes complexes, le refus d'enfanter correspond aussi chez Leiris au refus « d'assumer sa place dans une généalogie verticale¹⁰ », au refus de la « communauté d'origine » qu'est la famille, au refus, en bref, de « passer au rang de père¹¹ » (*FOUR*, p. 66). Pour Leiris, la procréation illustre d'abord et avant tout « notre condition mortelle de la façon la plus nette » (*FOUR*, p. 66). « Passer au rang de père », c'est alors se voir précipité vers la mort :

¹⁰ Aliette Armel, *Michel Leiris*, *op. cit.*, p. 360.

¹¹ Sur ce sujet, je renvoie également le lecteur à l'article de Simon Harel intitulé « Passer au rang de père... », in *Protée*, « La transmission », *op. cit.*

Passer au rang de père, cela veut dire en effet que l'on descend officiellement l'un des degrés qui mènent à la tombe puisque c'est prendre une part active au mécanisme de continu renouvellement du stock humain, mécanisme qui veut qu'à chaque génération succède une autre génération, parcelle après parcelle, et qu'engendrer revienne à fabriquer un être dont la croissance, nous signifiant progressivement notre congé, nous repousse vers la mort comme si, par un jeu inexorable d'échanges, sa montée ne pouvait s'effectuer que moyennant notre propre descente. (*FOUR*, p. 66)

Cette problématique de l'échange des places généalogiques évoquée par Leiris renvoie à ce que Pierre Legendre a appelé la permutation symbolique. Comment passer de la position de fils à celle de père — ou au rang de père —, voilà ce dont il s'agit ici. La permutation symbolique du sujet se monnaie à coup de perte. Leiris en cerne tout à fait les enjeux. C'est bien cette perte subjective, cette exigence généalogique même, que Leiris n'est pas prêt à payer. Avoir des enfants, fabriquer de l'autre à partir du même, et par là, accepter de se ranger comme sujet mortel dans l'espèce, voilà pourtant « le seul moyen d'atteindre l'immortalité », écrivait Freud. Ce saut dans le vide, sorte de fonction zéro qui nécessite d'être marqué par la castration et de manquer à soi-même, est ce qui « conditionne l'entrée subjective dans la généalogie et la différenciation¹² ». À l'encontre de ce rejet de la loi de la filiation, l'ensemble de l'œuvre autobiographique de Michel Leiris se veut toutefois un projet d'autofondation répondant à un fantasme d'auto-engendrement. La logique de la reproduction du même fait ainsi l'impasse, chez Leiris, d'une véritable transmission.

Cette question de la perte trouve une parenté associative avec le rêve du saut de la chienne Dine¹³ qui ponctue les pages de *Fibrilles* et, nous l'avons vu, préfigure la tentative de suicide qui y sera narrée, ce « grand et aventureux moment, écrira Leiris, qui représente, dans le cours de mon existence à peu près sans cahots, le seul risque

¹² Pierre Legendre, *L'Inestimable objet de la transmission*, op. cit., p. 305.

¹³ « [...] cet animal d'une robustesse toute rurale [...] n'est autre que ma chienne Dine, pas vue depuis un mois et dont je commençais à regretter la société lorsque vint cette nuit où, vers le début d'un rêve, elle m'échappa [...] pour se précipiter au bas de la falaise — comme seul un chat eût pu le faire sans se rompre les os — et se jeter fougueusement à la poursuite d'un oiseau. » (*FIB*, p. 48)

majeur que j'aurai osé prendre. » (*FIB*, p. 292) Ce rêve s'emboîte pour Leiris à cet autre rêve dans lequel apparaît (dans un décor dominé par une maison, « la maison de famille », et un jardin où se trouve la tombe de la mère morte) Aimé Césaire (dont, précise-t-il, l'un des enfants leur avait été confié à ce moment, à lui et à sa femme) qu'il associe à la figure de « l'ami glorieux comme substitut du père ou frère aîné dont [il n'a] cessé, écrit-il, d'envier la virilité » (*FIB*, p. 52). De l'avortement et du suicide, c'est à mon sens une même chose qui, au lieu de la filiation instituée, celle du père, de la métaphore paternelle et de la Loi du Nom-du-père, reste forclos et ne *passé* pas, précisément. Le seul acte viril consistera à tenter de se tuer — manque à être radical, donc, que sera ce saut de casse-cou dans la mort — plutôt que de se confronter au duel symbolique que représenterait pour Leiris, le fait de « passer au rang de père¹⁴ ».

Au cœur du refus de l'engendrement — refus qui, chez Leiris, signerait un défaut du symbolique — me semble se jouer quelque chose du refus de renoncer à la dimension imaginaire de la filiation qui, chez lui, prend le pas sur la filiation instituée. « Passer au rang de père » équivaudrait peut-être en ce sens à la perte d'une place intenable — celle d'enfant de remplacement — qui, pourtant, est celle-là qui le définit et l'inscrit comme objet du désir de la mère, tel qu'en témoigne, on l'a vu, le choix du prénom. Le refus de « passer au rang de père », le refus, en somme, *de se voir remplacer*, représente un pacte de fidélité à cette filiation imaginaire instaurée par la mère, ce qui suppose, pour celui qui reste captif d'un tel lien d'emprise (qui le

¹⁴ Les propos suivants, tirés de *L'âge d'homme*, parlent de ce meurtre symbolique du père et du complexe de castration qui lui est liée : « Faisant intervenir les données que m'a fournies l'analyse et comparant notamment l'incident de la querelle avec mon père à propos des vers d'Apollinaire, à une histoire rêvée quelques années plus tard dans laquelle un père idéal, à qui (dans le rêve) je suis lié par des liens équivoques, me tue parce que j'ai accompli un acte équivalant à mon émancipation — c'est-à-dire, symboliquement, à son meurtre pour le supplanter et acquérir la virilité, tel Œdipe tuant Laïus avant de se marier avec Jocaste —, j'arrive à un peu mieux comprendre ce que signifie pour moi la figure de Judith, image de ce châtement à la fois craint et désiré : la castration. » (*AH*, p. 202) À partir des tableaux de Cranach, Lucrèce et Judith, *L'âge d'homme*, on le sait, met en scène le « spectacle de la blessure infligée par la castration. » Voir notamment Catherine Maubon « La mise en scène de la castration » in Catherine Maubon commente *L'âge d'homme de Michel Leiris*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio/ Foliothèque », 1997, p. 42.

rattache, avec elle, à un objet d'amour perdu), ce sacrifice d'une inscription symbolique dans la filiation.

À la mort du père, la demande implicite de la mère faite à son fils d'occuper auprès d'elle une « place de père » relève de cette logique de la substitution, celle de la reproduction du même, que privilégie le lien de filiation imaginaire, ou narcissique, et que l'on retrouve à de multiples reprises dans la famille de Michel Leiris :

C'est au moment de la mort du père que Marie Leiris, seule au milieu de son appartement et de sa peine, s'est mise à exprimer une forte demande affective à l'égard de Michel, le dernier de ses enfants à vivre avec elle et à projeter alternativement sur lui l'image de l'enfant abandonné par son père et celle de l'adulte destiné à se substituer au mort, dont il refusait obstinément de suivre la voie.¹⁵

Ce fardeau qui consiste à se voir substituer aux morts qui l'ont précédé — et, ainsi, à devenir dans l'imaginaire de la mère cet enfant objet d'échange et de consolation — explique peut-être mieux l'horreur attachée à l'idée seule de « passer au rang de père » (comme si, chez Leiris, la transmission butait sur toute descendance et ne pouvait s'opérer qu'à « l'envers », à travers une remontée ascendante) et, qui plus est, de « père de remplacement ». Ces mots de Marie Leiris à Michel Leiris traduisent bien l'ampleur de la demande de la mère qui place le fils dans une position incestueuse : « Nous avons tant besoin l'un de l'autre, mon pauvre chéri. Nous nous aimons tant [...], tu es mon soutien, mon confident, ma consolation, en un mot.¹⁶ » Toute relation familiale est d'ailleurs, pour Leiris, colorée de cette teinte incestueuse. C'est aussi cette question brûlante qui se camoufle derrière le refus de se trouver en place de père :

¹⁵ Aliette Armel, *Michel Leiris, op. cit.*, p. 358.

¹⁶ Lettre de Marie Leiris à Michel Leiris, [décembre 1921], Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Fonds Leiris, in Aliette Armel, *Michel Leiris, op. cit.*, p. 153.

Passer au rang de père — non de géniteur hasardeux semant ça et là les enfants, mais de *père de famille* qui les garde avec soi et les élève — cela veut dire aussi porter à son extrême le caractère, par définition, incestueux que revêt le mariage, dont la fonction est de changer les relations amoureuses en relations familiales et qui trouve son achèvement quand l'époux, variété domestique de l'amant, devient celui qu'on peut qualifier de "père de mon enfant", ce qui équivaut à le classer comme parent (relation évidemment plus critiquable, au point de vue passionnel, que cette forme au moins de l'inceste qu'est l'amour du frère et de la sœur car il vaut mieux, de ce point de vue, oublier le lien du sang dans l'incandescence du plaisir que laisser la passion — ou ce qui se prétendit tel — s'attédier, le temps aidant, en affection familiale). (*FOUR*, p. 66)

Si l'on poursuit cette logique il ressort qu'il serait tout aussi inconcevable, pour Leiris, de voir celle qui est sa femme « passer au rang de mère », ce qui, à son sens, transformerait le lien du mariage en lien incestueux, comme si, dans l'image de Zette devenue mère, il ne pouvait qu'apercevoir le reflet d'une Jocaste. De même, tout se passe pour Leiris comme s'il ne pouvait y avoir d'autre mère que sa propre mère. Si Leiris ne peut supporter que, non plus qu'il puisse devenir père, sa femme ne devienne mère, l'image de Zette ne cesse pourtant, dans l'œuvre de se confondre à celle de la mère, ce qui témoigne à la fois du désir et de la hantise de l'inceste. Dans la mesure où, à son sens, elles lui permettraient de contourner la loi de l'interdit de l'inceste, les femmes de couleur apparaissent chez Leiris comme le support exclusif du désir d'enfant. Les passages suivants du journal en font foi :

Je ne verrais aucun inconvénient à avoir des enfants, si ces enfants — pas plus que leur mère — n'étaient blancs. » (*JOUR*, p. 147);

Liaison probable entre l'horreur extrême que j'éprouve à l'égard de l'inceste et l'attrance qu'exercent sur moi les femmes de couleur [...]. Il est probable que mon sentiment ambigu à l'égard de la "mère" trouve sa réponse dans la femme de sang noir qui est pour moi lointaine en même temps que maternelle (moyen de coucher avec la mère sans qu'il y ait inceste). (*JOUR*, p. 461)

Il semble en outre impossible de supporter que sa femme puisse se trouver à son tour dans la position de celle-là même à qui il reproche, en lui ayant donné la vie, de lui avoir donné la mort.

Il est également inconcevable qu'il puisse y avoir un tiers entre lui et sa femme, comme si, plutôt que de « passer au rang de parents », ce couple devait avant tout demeurer *un couple*, un couple qui répondrait — tel que peut le laisser croire la transmission du surnom « Zette » de la sœur à l'épouse (de la « fausse sœur », donc, à la « fausse épouse-sœur ») — à cette autre « forme au moins de l'inceste qu'est l'amour du frère et de la sœur », pour reprendre les propos mêmes de Leiris. J'ai déjà souligné le caractère incestueux de l'alliance qui scelle ce couple. C'est bien quelque chose de l'enfance, d'un fond d'enfance qui, en Zette, a touché Leiris. Image d'une âme sœur partenaire du je(u) autobiographique, c'est aussi, on l'a vu, la figure d'une enfant, d'une fillette, d'une « petite sœur » qu'il a vue en elle. Quelque chose de cet ordre apparaît dans ce long rêve que je citerai ici, lequel nous ramène à Léna et à l'épisode nébuleux de l'avortement de Zette :

Rêve d'il y a deux jours : je suis sur un bateau avec Léna — et d'autres gens, dont Z[ette] — au moment du débarquement. Léna avait une poupée qu'elle a perdue [...] et qu'il faut rechercher. Je parcours escaliers et salons du bateau au milieu des gens. Je rencontre une fillette {treize ans environ; réminiscence de la fillette des Faucons Rouges qui m'a posé des questions, lors de la visite accompagnée au Musée d'ethnographie} qui a trouvé une poupée. Je regarde la poupée; c'est bien celle de Léna. Je la demande à la fillette, qui me la donne, très fière d'avoir retrouvé l'objet perdu. [...] La fillette a l'air de se plaire beaucoup avec moi. Je remarque que pour son âge elle est déjà très femme. [...] La fillette [...] devient peu à peu caressante et commence, très consciemment, à me séduire.[...]. Je me trouve dans une grande chambre avec elle, qui est maintenant Léna. La fillette-Léna a organisé une espèce d'orgie [...] La fillette n'est plus Léna mais Z[ette]. Je commence à me déshabiller (enlever mon pantalon) pour faire l'amour. A ce moment, une porte — que nous n'avions pas remarquée — s'ouvre, et ma belle-sœur Jeanne entre dans la pièce apportant quelque chose (bouillotte d'eau chaude?) pour Z[ette]. La fillette-Léna-Z[ette] et moi sommes terriblement confus d'être surpris en compagnie de partenaires pour une orgie. (JOUR, p. 267)

De la poupée à la fillette de treize ans (qui, dans la réalité, a également l'âge de la fille de Léna au moment où Leiris écrit ces pages du journal), de Léna à Zette jusqu'à l'enfant avorté (si l'on suppose que la bouillotte d'eau chaude apportée par la « fausse belle-sœur » — Jeanne est la tante de Zette et non sa sœur — fait référence au

contexte de l'avortement de Zette), c'est la figure d'un enfant, d'une « fillette » perdue et retrouvée dont il est ici question. On comprend mieux, à travers ce rêve, comment le désir de Zette de passer au rang de mère ne peut que buter sur cet objet perdu qu'est l'enfant — en occurrence la sœur morte, peut-on supposer — qui hante l'histoire personnelle de Michel Leiris. En ce sens, Zette, revêtue aux yeux de son mari des oripeaux d'une fillette, est peut-être ainsi le seul et unique « incarnat » possible de l'enfant perdue et, en elle, retrouvée. Maurice Porot a souligné à propos du refus d'enfant de Salvador Dali, enfant de remplacement, que l'enfant réel l'aurait dépossédé de son double qu'il projette sur Gala¹⁷.

L'importance de la confusion des places de chacun chez Leiris, qu'illustre d'ailleurs très bien ce rêve, relève de la question de l'inceste entendue au sens psychique, comme nous l'avons vu, et participe certainement de l'impasse que l'on rencontre chez lui au cœur de la transmission. Le jour des obsèques de Zette — qui mourra d'une « maladie qui ne sera jamais nommée¹⁸ » — c'est l'image d'une femme maternelle qu'évoque Leiris dans son journal lorsqu'il se souvient d'elle chantant une comptine à l'enfant du couple de domestiques qui travaillait alors pour eux¹⁹ (*JOUR*, p. 806). C'est aussi l'image d'une enfant, d'une « sœur », qui est donnée à lire à la fin de *L'Afrique fantôme* dans un passage où Leiris fait part de sa joie à la perspective de retrouver enfin son irremplaçable partenaire de jeu :

¹⁷ Maurice Porot, *L'enfant de remplacement*, op. cit., p. 30.

¹⁸ Aliette Armel, *Michel Leiris*, op. cit., p. 706.

¹⁹ C'est ce côté maternel de Zette qui ressort dans le portrait que fit d'elle Simone de Beauvoir dans ses mémoires en référence à leur toute première rencontre, à elle et à Leiris : « Le crâne rasé, strictement vêtu, les gestes guindés, Leiris m'intimida un peu, malgré la cordialité appuyée de son sourire; mais Zette me mit tout de suite à mon aise; une jeune fille se survivait dans ses yeux bleus, tandis que sa voix, son accueil avaient une chaleur presque maternelle. » Voir Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio », 1960, p. 640. Ce témoignage est intéressant dans la mesure où il met également en lumière cette survivance en Zette d'une jeune fille, « d'une fillette », pourrait-on dire, que Leiris a vue en elle. Ajoutons que les enfants de leurs proches prennent une place importante à la fin de leur vie (suffisamment pour que Leiris évoque ses « soucis de père de famille » (*JOUR*, p. 762) et on sent dans les dernières pages du journal le regret de s'être ainsi durement opposé au désir d'enfant de Zette resté insatisfait.

Donc, revoir Z. Ne plus rien torturer, ne plus réfléchir. M'amuser avec elle, m'abîmer en elle. Il est probable que nous n'aurons pas beaucoup d'argent pour nous habiller et sortir, mais nous serons ensemble et nous pourrons toujours jouer comme des enfants... (*AF*, p. 629)

CONCLUSION

« Un livre. Plusieurs croient que c'est un enfant qu'on met au monde. Non. C'est un mort qui est conduit dans son livre. Conduire le mort dans son livre, c'est ça, écrire, c'est ça, comment pourquoi. La fécondité du livre, c'est son écoute d'une nouvelle écoute qui veille derrière la porte sourde au dos de laquelle Mallarmé inscrit : "Ouvrez-moi cette porte où je frappe en pleurant, la vie est variable..." »

Suzanne Jacob, *Comment. Pourquoi*

Écrivains enfants de remplacement, Michel Leiris et Annie Ernaux ne cessent, dans leurs œuvres, de cerner les traits d'un visage « autre » pour s'y reconnaître et, en un même temps, pour s'en différencier. Nommer ce visage originaire qui échappe au regard qui tente de le capter, comme s'il ne pouvait qu'apparaître à la surface d'une eau trouble, image à jamais noyée, voilà la tâche de ces autobiographes. Nous avons montré, tout au long de ce travail, que le statut d'enfant de remplacement qu'occupent Michel Leiris et Annie Ernaux touche à l'essence même, chez ces écrivains, de l'acte d'écriture. Le lien sororal gémellaire dont la sœur morte constitue l'imago première inaugure ainsi la trame de leur travail d'écriture.

Le secret de ce lien, qui est à la fois figure d'une fidélité imaginaire à la mère et vecteur d'une rupture et d'une profanation, m'est apparu comme le noyau autour duquel devait se cristalliser cette thèse.

Chez Michel Leiris et Annie Ernaux, l'écriture cherche à circonscrire le lieu d'un tel blanc, dans un mouvement qui consiste à s'en approcher et à s'en éloigner. Cette posture rend compte d'une oscillation constante entre la reconnaissance de la « place de remplacement » qui fait l'objet d'une désignation identifiante et son refus. Si la mise en acte d'une mise à mort que constituent, d'une part, la tentative de suicide de

Michel Leiris et, d'autre part, l'avortement d'Annie Ernaux, permet de *donner corps* à une mort en transmission — à une « malemort » pour reprendre l'expression de Leiris —, leur écriture en signe l'impossible deuil. Le travail langagier rejoue et poursuit inlassablement cette mise à mort.

L'exhumation du secret entourant la mort d'un enfant est ce qui, chez ces auteurs, impulse l'acte d'écriture, en marque la finalité et l'infinitude. Ce secret, que cristallise également l'interrogation infantile sur les origines, le sexuel et la mort, apparaît bien chez Leiris et Ernaux comme le ressort de la création. L'emboîtement des scènes de mort chez Ernaux et l'encryptement des secrets de famille chez Leiris le démontrent. Il y a sans doute dans la littérature, comme le suppose Jacques Derrida, « une chance de tout dire sans toucher au secret. » Et le secret de la littérature, serait-ce, tel que le suppose encore Derrida, « le secret même [...] le lieu secret où elle commence, la littérature comme telle, le lieu de sa genèse ou de sa généalogie propre » ? L'œuvre de Michel Leiris seule, qui cache en son corps « du secret » institué en tant que Secret, nous le donne à penser.

L'écriture-canon leirisienne et la « boîte noire » de l'écriture ernausienne, ainsi, tracent les contours du « trou » ou « trop » du trauma, espace résiduel qu'il s'agit d'investir, d'explorer, de fouiller. L'écriture, comme un couteau, qui ouvre le corps de mémoire, ne cesse de buter sur un impossible deuil qui marque leur préhistoire familiale, celle de leur propre histoire. Écrire, rejouer, exorciser et témoigner d'une perte traumatique et traduire les restes d'une douleur, voilà ce dont il s'agit. L'écriture, chez Leiris et Ernaux, constitue la mise en jeu de ce fondement traumatique lié à la mort d'un enfant qui est partie intégrante de la mémoire familiale. Fournir des figures représentables au trauma, tenter de le *reconstruire*, voilà en quoi consiste leur travail créateur.

Entrer dans les gorges du corps, se livrer à une « archéologie du dedans », aller à la rencontre d'une altérité mortifère — un « autre-que-soi » ressenti comme la persistance d'une présence traumatique —, c'est aller jusqu'aux territoires des

origines, au cœur de l'intra-utérinité. Là, dans la « crypte », seule la langue du corps fait entendre le frêle bruissement de son inviolable secret. La langue poétique que Michel Leiris utilise dans *Aurora*, et à laquelle il est revenu vers la fin de sa vie sous une forme plus dépouillée (pensons au *Ruban au cou d'Olympia* ou *À cor et à cri*) traduit les effets d'une transmission dont le secret, la mort et la toxicité sont les vecteurs. De même, dans *L'événement* d'Annie Ernaux, l'emblème de la transmission s'inscrit dans le corps.

L'enjeu de différenciation est au centre des projets d'écriture de Michel Leiris et d'Annie Ernaux. Pour ceux qui sont nés en lieu et place d'un autre, le travail d'écriture répond à un projet d'attestation qui consiste à se fonder soi-même en son propre nom. Faire acte de transmission, voilà ce dont il s'agit. S'inscrire en son nom dans le sillage d'un autre nom effacé, n'est-ce pas le geste singulier de l'acte autobiographique même? L'autobiographie, pour le sujet « sans place », est le lieu d'une telle construction identitaire. Elle signe une création d'existence, une attestation de naissance. L'autobiographe enfant de remplacement, « enfant chargé de deuil », travaille à découper la forme d'un « en trop » dont il tente de se décharger. Le « travail d'identité » sur lequel nous avons insisté et qui consiste, pour l'enfant remplaçant, à se dégager d'une identification mortifère, relève d'un tel processus d'« auto-attestation ». Il y a un véritable travail d'auto-analyse à l'œuvre chez ces écrivains. Fabriquer l'écart, se projeter fantasmatiquement sur ce support inscriptif pour se perdre et se retrouver, pour manquer à soi-même et se reconnaître, ce dédoublement prend un sens particulier dans le cas du sujet enfant de remplacement enlacé à un double mortifère dans une alliance scellée par la mère.

N'est-ce pas cette ombre projetée sur le moi qu'il s'agit, en un geste de séparation, de porter à corps perdu « hors là »? N'est-ce pas une telle décollation, ou castration symbolique, qu'indique chez Michel Leiris le fantasme d'identification au personnage d'Holopherne? Telle une scarification de deuil, l'entaille à la gorge dont s'est trouvé marqué Leiris à la suite de la trachéotomie qu'il dut subir

consécutivement à sa tentative de suicide, est venue inscrire symboliquement cette indivision, de même qu'une impossible réunion. Comme l'écrit Denis Hollier : « Tel est littéralement le caput mortuum de l'autobiographie : son alchimie vise à faire converger dans une même horreur son visage propre et l'absence de visage de l'autre. »

Seule peut-être l'invention d'une filiation d'écriture, d'une *filiation de substitution*, par la posture « d'irremplaçabilité » qu'elle confère, peut permettre à ces auteurs de renoncer à cette « place de remplacement ». Pour ceux qui sont nés au nom d'un autre mort, l'écriture autobiographique est un moyen de s'exposer au regard de tous pour être reconnus. Dans cette perspective, le lecteur-spectateur devient un partenaire ludique, figure d'un accompagnateur imaginaire.

À l'image du corps de la sœur disparue, les corps écrits que constituent leurs œuvres m'apparaissent comme des corps fictifs sans cesse démembrés, dévidés et recomposés. *L'usage de la photo* le démontre : les photos d'Annie Ernaux et de Marc Marie, on l'a dit, donnent à voir la disparition des corps. Ce livre, peut-être comme toute l'œuvre d'Ernaux et comme celle de Leiris, fait figure de cénotaphe. Le lecteur est invité, endossant les oripeaux de Marie-Madeleine, à découvrir les linges dont les corps avaient été enveloppés, posés à terre, seuls résidus d'une présence, seules reliquats de l'amour, du désir et de la mort.

Le regard d'outre-tombe qu'Ernaux porte sur elle-même à travers ces photos devenues en quelque sorte des tombeaux — ce sont des corps morts, des dépouilles, qu'elles montrent — rejoint celui de Michel Leiris dont les critiques ont souligné qu'il caractérisait son entreprise d'écriture. Lisons côte à côte ces occurrences de Michel Leiris et d'Annie Ernaux, tirées, d'une part, du recueil de rêves *Nuits sans nuit* et, d'autre part, de *L'usage de la photo* :

« Sur une tombe (la mienne?) on dépose en guise d'épithaphe une pancarte contenant un résumé, en quelques lignes, de la vie du défunt. Cette pancarte est intitulée "ARGUMENT" » (NSN, p. 150); « [à propos de la photo « La rose des sables] Tout est transfiguré et désincarné. Paradoxe de cette photo destinée à donner plus de réalité à notre amour et qui le déréalise. Elle n'éveille rien en moi. Il n'y a plus ici ni la vie ni le temps. Ici, je suis morte. » (UP, p. 146)

La posture posthume de l'autobiographe, celle d'une « pré-mort » qui anticipe « l'après-mort », prend un sens singulier pour l'écrivain enfant de remplacement qui occupe, aux origines, un statut *post mortem*. On peut penser que la distanciation opérée qui consiste à apprivoiser leur propre disparition, vise également à exorciser une autre disparition à laquelle leur naissance est subordonnée. Regarder dans l'ombre projetée des photos et de l'œuvre le reflet de soi-même comme « autre » mort, n'est-ce pas apercevoir la forme de ce jumeau disparu dont l'image se confond avec la leur? L'autobiographie se ferait-elle l'objet de captation du reflet des morts qui renvoie à celui qui s'y regarde l'image étrangère, inconnue et ressemblante d'un autre confondu à la sienne? On le constate, la dialectique de l'identification et de la différenciation à l'œuvre dans l'acte autobiographique est, chez Michel Leiris et Annie Ernaux, enfants de remplacement, un enjeu d'autant plus essentiel.

L'image de l'écrivain « funébrier » m'apparaît traduire au plus près l'entreprise scripturaire de ceux dont l'existence même commémore la mémoire d'un mort. L'écriture, chez Michel Leiris et Annie Ernaux, consisterait en somme à conduire le mort dans le livre. Pour reprendre la réflexion de Suzanne Jacob convoquée en exergue à cette conclusion, c'est peut-être « ça » écrire. Si leur travail d'écriture s'emploie à inhumer un corps dans le but de *savoir* ce qui, aux origines, a eu lieu d'une mort en « survivance », il relève tout autant du travail d'Antigone qui, par amour pour ses morts, s'acharne à leur donner une sépulture. Faire le deuil de ses morts, se « démettre des ancêtres » et les « inhumer dans le linceul du texte¹ », pour reprendre l'expression de Janine Altounian, voilà l'aspect « psychopompe » (JOUR,

¹ Janine Altounian, *La survivance*, op. cit., p. 8.

p. 502) de ces écritures du deuil. N'est-ce pas la tâche de « saint Michel archange », dans le nom duquel se reconnaît Michel Leiris, que de « combattre les démons » et autres êtres surnaturels, ces « choses » sacrées qui sont « choses » de la mère :

“Michel” m'apparaissait comme un prénom privilégié, touchant un peu à l'ange par “Michel-Ange” et beaucoup à l'archange par “saint Michel archange”, personnage d'autant plus prestigieux qu'il présente l'anomalie d'être un saint qui n'est pas un homme mais archange. [...] Guerrier céleste pourfendant les démons, portier au glaive flamboyant gardant le paradis terrestre après qu'Adam et Ève en ont été chassés, tel était l'être surnaturel avec qui il me semblait que j'avais partie liée, protecteur plus noble et plus puissant que tous les autres saints patrons. [...] Ange et archange étaient choses de tous les jours, dimanche compris, mais bien distinctes de la messe qui n'était, elle, que chose du dimanche. Chose de ma mère, aussi, comme les anges et archanges, d'ailleurs, et tout ce qui ressortissait au domaine religieux. (*BIF*, p. 190)

Ce travail du deuil est figuré de manière exemplaire par un rite funéraire évoqué par Leiris dans son étude ethnographique sur les Dogons de Sanga. Le *dama*, fête de « levée du deuil » (*LSDS*, p. 216) — qui peut avoir lieu de quelques jours après le décès à quelques années — consiste, par l'utilisation d'un langage secret réservé aux seuls initiés qui procèdent à des exhortations et oraisons funèbres, à expulser l'âme du mort. Le rite du *dama* a surtout « pour fonction de libérer certains proches du défunt des interdits qui les frappent encore après qu'on a procédé aux obsèques. » (*LSDS*, p. 216) Ce sont précisément les mots de la langue secrète qui se trouvent garants du départ définitif du mort du monde des vivants. À cet égard, on peut penser que la langue secrète utilisée par Michel Leiris dans son œuvre autobiographique est une langue de la mort destinée à une « levée du deuil ». Voici décrite, dans *Langage tangage*, cette langue de la mort :

[...] langue qui, telle une langue initiatique comme il en existe dans ces sociétés qu'on ne sait trop comment désigner depuis qu'il est exclu de dire “inférieures”, “primitives” ou “archaïques” et qui attachent une grande importance au cérémonial assurant la relève d'une génération d'amont par la génération d'aval, n'est pas la langue courante, même ennoblie, mais une langue de l'autre côté, de cet autre côté plus qu'incommensurable pour qui ne croit pas à une vie seconde puisque aucunement mesurable et d'ailleurs nulle part situable. (p. 108-109)

L'enjeu de l'écriture du résiduel — écriture-*dama* — qui caractérise les œuvres de Michel Leiris et d'Annie Ernaux consiste à recueillir dans le livre les *vivantes cendres, innommées* et les restes d'une douleur de deuil dans l'espoir de s'en libérer.

Ce cérémonial, cette ritualité de l'écriture de soi relève également d'une transsubstantiation, d'une « cène » sacrificielle tel que nous le donne à lire ce passage d'Annie Ernaux tiré de *La honte* dans lequel elle s'interroge sur les conditions de son écriture :

Peut-être s'agit-il encore de cette chose folle et mortelle, insufflée par ces mots d'un missel qui m'est désormais illisible, d'un rituel que ma réflexion place à côté de n'importe quel cérémonial vaudou, *prenez et lisez car ceci est mon corps et mon sang qui sera versé pour vous.* (LH, p. 41)

Dans cette prière adressée au lecteur ne trouve-t-on pas une nouvelle forme de l'alliance qui scelle don de vie et don de mort? Transformer un corps en un autre corps, le « faire passer » à « l'autre » qui en deviendra le dépositaire, n'est-ce pas cette « chose folle et mortelle » qui lui fut insufflée par la mère et qu'il s'agit de transmettre à son tour au lecteur? Se libérer du mort, « survivre à sa propre mort² », pour reprendre l'expression de Sophie de Mijolla-Mellor, voilà ce qui est en jeu sur la « cène » de l'écriture de soi. Dans l'arène tauromachique qu'est pour Leiris l'espace autobiographique, c'est à un tel acte sacrificiel qu'il se livre devant le regard-témoin des spectateurs.

Pour Annie Ernaux, nous l'avons vu, l'écriture constitue un « don reversé ». Consacrer les figures parentales chacune en son histoire permet à l'auteure, par l'intermédiaire du lecteur, de les faire accéder à la littérature et de redonner ses lettres de noblesse à tous ceux dont l'existence reste lettre morte. Là se trouve la place d'où le lecteur de l'œuvre d'Ernaux m'apparaît être véritablement interpellé, là où, précisément, la littérature déborde de son cadre, se dérobe à elle-même pour se

² Voir « Survivre à son passé », in *L'Autobiographie. VI^e rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*, Paris, Éd. « Les Belles Lettres », 1988, p. 101-128.

trouver, peut-on penser, au plus près de ce qu'elle est véritablement : « ceci n'est pas une biographie, ni un roman naturellement, peut-être quelque chose entre la littérature, la sociologie et l'histoire » (*UF*, p. 106).

Chez Michel Leiris, si le refus de la procréation est clair, cette question vient par ailleurs buter sur le désir de postérité et de survivance cher à l'écrivain. C'est cette contradiction qui est relevée dans le passage suivant de *Fourbis* :

[...] je suis contre la procréation mais je suis pour la postérité puisque, sans trop attendre de son jugement, j'envisage avec déplaisir la perspective d'une destruction — ou d'un oubli — empêchant les écrits de moi que tels de mes contemporains ont bien voulu faire imprimer d'avoir au moins quelques lecteurs parmi les générations futures (de sorte que je refuse, en somme, de mettre au monde alors que mon activité d'élection, celle dont j'espère un semblant de survie, n'a son plein sens que si d'autres travaillent à ce que je condamne [...]). (*FOUR*, p. 67)

En somme, c'est une transmission bien singulière qui est à l'œuvre au cœur du projet d'écriture de Michel Leiris dans la mesure où le secret serait chez l'écrivain-autobiographe le moteur privilégié de la transmission. N'est-ce pas à une initiation posthume au secret de l'œuvre — à ce que nous pouvons considérer comme tel à travers le secret des origines de Zette, ce secret qui fait écran au propre secret des origines de Leiris — à laquelle s'est livré Michel Leiris par l'entremise de Jean Jamin (spécialiste, répétons-le, de la fonction sociale du secret) que, écrit-il dans *Fibrilles*, « j'ai choisi (parce qu'il est sensiblement plus jeune que moi) comme exécuteur posthume de mes volontés »? (*FIB*, p. 173) Jean Jamin, à son insu, ne sera-t-il pas ainsi, en tant que fils spirituel de l'autobiographe, le *porteur*, l'agent tiers révélateur du secret dont Leiris s'est fait l'instigateur? On comprend pourquoi la levée de ce secret, à la suite de l'enquête généalogique faite par Jean Jamin, occupe une place importante dans la « présentation » du *Journal* posthume de Michel Leiris. Ce secret de famille, érigé à mon sens en Secret de l'œuvre, a des répercussions majeures sur l'espace autobiographique leirisien et il apparaît également, ainsi, en tant

qu'organisateur d'un mode de transmission qui préconise des liens de filiation imaginaire au détriment des liens généalogiques :

[Une des choses que les ethnographes connaissent bien est que] le partage d'un secret, quel qu'en soit le contenu et tel qu'on peut l'observer notamment dans les rites d'initiation, constitue moins un raté de la communication sociale qu'une reprise en main de celle-ci d'une façon cette fois volontaire et dont la négativité apparente — "se taire" — permet en fait l'émergence d'une autre forme de sociabilité et d'un autre type de solidarité que celles imposées par les relations généalogiques. Ce qu'en ethnologie on appelle les classes et associations d'âge, la plupart du temps formées lors de rituels au cours desquels se transmettent et se partagent donc les "secrets tribaux", se définissent *contre* les lignages. En ce sens, Leiris aurait fait prévaloir la fratrie — mais une fratrie retouchée, recomposée, en somme métaphorique — sur le clan.³

À l'encontre d'une famille biologique, Michel Leiris a tenté de construire autour de lui une famille imaginaire à travers la publication de son œuvre autobiographique et à travers une fidélité jamais démentie aux secrets de famille qui, chez lui, induisent des liens de parentés fictifs.

Tout se passe comme si Michel Leiris s'était assuré qu'après sa mort le Lecteur devienne à son tour le témoin privilégié du « parler secret » utilisé dans l'œuvre, ce « langage Godon », sorte de langage Dogon, parlé par les époux, lequel introduit au cœur, ou dans le corps de l'œuvre, un message crypté lui conférant un surplus de sens — créant ainsi un contenu latent, en quelque sorte — et se faisant pour l'autobiographe inducteur d'une « vérité pour soi⁴ ». On peut penser qu'à travers son

³ Jean Jamin, « Présentation », in Michel Leiris, *Journal*, *op. cit.*, p. 18.

⁴ Dans un dossier du *Coq-Héron* consacré à la question de la transmission et du secret, Sophie Gayard fait référence, dans un article fort intéressant en regard de notre propos, au musicien viennois Alban Berg qui, dans son œuvre la *Suite lyrique*, se serait livré à une « écriture secrète ». En 1977, un spécialiste de Berg, George Perle, qui a eu accès à une partition annotée par le musicien, découvre que cette œuvre recèle un secret personnel à l'auteur concernant ses amours secrètes. En s'appuyant sur l'équivalence en Allemand entre les lettres alphabétiques et les dénominations des notes musicales, il construit des séries transposant les initiales du nom de Berg et de celui d'une femme aimée avec qui il aurait eu une liaison secrète. Ce cryptage du secret — cette *écriture secrète* — est de l'ordre d'un savoir textuel qui ressort de cet exemple et, dans la perspective du secret de famille de l'épouse de Leiris chiffré dans l'œuvre, me semble digne d'intérêt. Voir Sophie Gayard, « Une écriture secrète », in *Le Coq-Héron*, « Transmission et secret », Paris, no 169, 2002, p. 55.

entreprise d'écriture autobiographique, Michel Leiris, dans une complicité secrète avec Zette, a tenté d'aménager une forme de paternité de remplacement en instaurant une famille imaginaire dans laquelle les lecteurs, qui, de génération en génération, se substitueront les uns aux autres, seront autant d'enfants... de remplacement. L'œuvre leirisienne figure bel et bien, dans une telle perspective, cette tunique de Nessus, tunique-œuvre imprégnée *en secret* du sperme et du sang de son auteur, pelisse enchantée dont chaque lecteur, au gré de ses lectures, de ses interprétations et de ses identifications à une histoire familiale et généalogique empreinte du secret de celui qui en est porteur, se revêtira afin d'en devenir le dépositaire et... le transmetteur.

C'est ce « don reversé », pour reprendre l'expression d'Ernaux, qu'au miroir de l'autobiographie, Michel Leiris et Annie Ernaux, enfants de remplacement, nous renvoient.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRINCIPAL

Annie Ernaux :

- ERNAUX, Annie, *Les armoires vides*, (1974), Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio », 1984, 181 p.
- _____, *Ce qu'ils disent ou rien*, (1977), Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio », 1996, 153 p.
- _____, *L'événement*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « NRF », 2000, 114 p.
- _____, *Une femme*, (1987), Paris, Éd. Gallimard, coll. « NRF », 1988, 105 p.
- _____, *La femme gelée*, (1981), Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio », 181 p.
- _____, *La honte*, (1997), Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio », 1999, 142 p.
- _____, *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, (1997), Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio », 1999, 115 p.
- _____, *L'occupation*, Paris, Éd. Gallimard, 2002, 72 p.
- _____, *Passion simple*, Paris, Éd. Gallimard, 1991, 76 p.
- _____, *La place*, (1983), Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio », 1997, 155 p.
- _____, *L'usage de la photo*, Paris, Éd. Gallimard, 2005, 150 p.

Michel Leiris :

- LEIRIS, Michel, *L'âge d'homme*, (1939), Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio », 1993, 215 p.
- _____, *Aurora*, (1946), Paris, Éd. Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1986, 193 p.
- _____, *À cor et à cri*, Paris, Gallimard, 1988, 185 p.
- _____, *L'évasion souterraine*, Paris, Éd. Fata Morgana, texte établi et présenté par Catherine Maubon, 1992.
- _____, « Le forçat vertigineux », *Littérature*, octobre 1990, no 79, p. 3-15.

_____, *Haut mal suivi de Autres lanciers*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Poésie/NRF », 1969, 251p.

_____, *Journal 1922-1989*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « NRF », 1992, 954 p.

_____, *La règle du jeu* (4 tomes), Paris, Éd. Gallimard, coll. « L'Imaginaire »,

I. *Biffures* (1948), 1991, 302 p.

II. *Fourbis* (1955), 1991, 239 p.

III. *Fibrilles* (1966), 1992, 292 p.

IV. *Frêle bruit* (1976), 1992, 399 p.

_____, *Le ruban au cou d'Olympia*, (1981), Paris, Éd. Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1994, 288 p.

Corpus d'appoint (Annie Ernaux) :

ERNAUX, Annie, *L'écriture comme un couteau*, entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, Paris, Éd. Stock, 2003, 155 p.

_____, « Fragments autour de Philippe V. », *L'Infini*, no 56, hiver 1996, p. 25-26.

Corpus d'appoint (Michel Leiris) :

LEIRIS, Michel, *L'Afrique fantôme*, (1934), Paris, Éd. Gallimard, coll. « Tel », 1993, 655 p.

_____, « Bagatelles végétales », in *Mots sans mémoire*, Paris, Éd. Gallimard, 1989, p. 117-132.

_____, *Brisées* (1966), Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio/essais », 1992.

_____, « Les foraminifères », in *L'évasion souterraine*, Paris, Éd. Fata Morgana, texte établi et présenté par Catherine Maubon, 1992, p. 65-108.

_____, « Glossaire j'y serre mes gloses », in *Mots sans mémoire*, Paris, Éd. Gallimard, 1989, p. 71-116.

_____, *La langue secrète des Dogons de Sanga* (Soudan français), Paris, Éd. Institut d'ethnologie, 1948, rééd. 1992, 526 p.

_____, « Marrons sculptés pour Miro », in *Mots sans mémoire*, Paris, Éd. Gallimard, 1989, p. 133-152.

_____, *Nuits sans nuit*, Paris, Éd. Gallimard, 1961, 201 p.

_____, « Le point cardinal », in *Mots sans mémoire*, Paris, Éd. Gallimard, 1989, p. 25-70.

_____, *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*, Paris, Éd. Le Sycomore, 1980, 132 p.

_____, « Simulacre », in *Mots sans mémoire*, Paris, Éd. Gallimard, 1989, p. 7-24.

_____, *Zébrage*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio/ essais », 1992.

AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES

ADLER, Laure, *À ce soir*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « NRF », 2001.

ANZIEU, Didier, *Contes à rebours*, Paris, Éd. Clancier-Guenaud, 1987, 206 p. (édition augmentée) Éd. Les belles lettres/Archimbaud, 1995, 233 p.

ARCAN, Nelly, *Putain*, Paris, Éd. du Seuil, 2001.

AUDE, *L'enfant migrant*, Éd. XYZ, 1998.

BEAUVOIR, Simone de, *La force de l'âge*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio », 1960.

_____, *La force des choses II*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio », 1963.

BIGRAS, Julien, *L'enfant dans le grenier*, Paris, Éd. Aubier, coll. « Écrit sur parole », 1987, 198 p.

CARDINAL, Marie, *Les mots pour le dire*, Paris, Éd. Grasset, coll. « Le Livre de poche », 1993, 340 p.

DALI, Salvador, *Comment on devient Dali*, Éd. Robert Laffont, 1973.

DELVAUX, Martine, MAVRIKAKIS, Catherine, *Ventriloquies*, Montréal, Éd. Leméac, 2003, 189 p.

HÉBERT, Anne, *Est-ce que je te dérange?*, Paris, Éd. du Seuil, 1998, 138 p.

_____, *Le Premier jardin*, (Paris, Éd. du Seuil, 1988), Montréal, Éd. Boréal, 2000.

GOWDY, Barbara, *On pense si peu à l'amour*, Arles, Éd. Actes Sud, 2002, 288 p.

LAURENS, Camille, *Philippe*, Paris, Éd. P.O.L, 1995.

MAUPASSANT, Guy de, « Sur l'eau », in *Contes fantastiques complets*, Marabout, 1973.

MAVRIKAKIS, Catherine, DELVAUX, Martine, *Ventriloquies*, Montréal, Éd. Leméac, 2003, 189 p.

_____, *Deuils cannibales et mélancoliques*, Montréal, Éd. Trois, 2000, 200 p.

NABOKOV, Vladimir, « Scène de la vie d'un monstre double », in *Mademoiselle O*, Paris, Éd. Julliard, 1982, 243 p.

POE, Edgar Allan, « Ulalume », in *Contes-Essais-Poèmes*, Paris, Éd. Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1992, p. 1274-75.

VILAIN, Philippe, *L'étreinte*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « L'infini », 1997, 116 p.

OUVRAGES THÉORIQUES

ABRAHAM, Nicolas; TOROK, Maria, *L'écorce et le noyau*, (1978), Paris, Éd. Flammarion, 1996, 479 p.

AÏCHA, « Une mère a perdu deux enfants successivement », in *Mort subite du nourrisson: un deuil impossible?*, Paris, Éd. P.U.F., coll. « Monographies de la psychiatrie de l'enfant », 1996, p. 277-290.

ALBY, Nicole, « L'enfant de remplacement », in *L'évolution psychiatrique*, no 3, 1974, p. 557-566.

ALI, Sami, *L'espace imaginaire*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1974, 264 p.

ALLOUCH, Jean, *Érotique du deuil au temps de la mort sèche*, Éd. E.P.E.L., 1995.

_____, *Marguerite ou L'aimée de Lacan*, (Postface de Didier Anzieu), Paris, Éd. E.P.E.L., 1990, 568 p.

ALTOUNIAN, Janine, « Ouvrez-moi seulement les chemins d'Arménie ». *Un génocide aux déserts de l'inconscient*, Paris, Éd. Les belles lettres, coll. « Confluents psychanalytiques », 1990.

_____, *La survivance. Traduire le trauma collectif*, Paris, Éd. Dunod, 2000.

AMIEL-TISON, C., STEWARD, A. (sous la dir. de), *L'Enfant nouveau-né; un cerveau pour la vie*, Paris, Éd. Inserm, 1995.

ANZIEU, Didier, *Art et fantasme*, Paris, Éd. Seyssel, coll. « Champ Vallon », 1984, 253 p.

_____, *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Éd. Gallimard, « NRF », coll. « Connaissance de l'inconscient », 1994.

_____, *Le Moi-peau*, Paris, Éd. Dunod, coll. « Psychismes », 1995.

_____, *Une peau pour les pensées*, (Entretiens avec Gilbert Tarrab), Paris, Éd. Clancier-Guénaud, coll. « Psychopée », 1986.

_____, *Psychanalyse et langage*, Paris, Éd. Dunod, 1989.

- ANZIEU, Didier et al., *Psychanalyse du génie créateur*, Paris, Éd. Dunod, coll. « Inconscient et culture », 1974, 280 p.
- ANZIEU, Didier, PICARD, Michel, *La lecture littéraire*, Paris, Éd. Clancier-Guenaud, coll. « Bibliothèque des signes », 1987, 328 p.
- ANZIEU, Didier, TARRAB, Gilbert, et al., *La famille, l'individu-plus-un : approche psychanalytique et approche systémique*, Boucherville/ Marseille, Éd. Vermette/ Hommes et perspectives, 1990, 306 p.
- ARMEL, Aliette, Michel Leiris, Paris, Éd. Fayard, 1997, 746 p.
- ASSOUN, Paul-Laurent, *Leçons psychanalytiques sur frères et sœurs. Tomes 1 (Le lien inconscient) et 2 (Un lien et son écriture)*, Paris, Anthropos, coll. « Poche psychanalyse », 1998.
- _____, « La mauvaise rencontre ou l'inconscient traumatique », in « Traumatismes et ruptures de vie », in *Champ psychosomatique*, 10, Éd. La pensée sauvage, 1997, p. 23-36.
- BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Éd. José Corti, 1948.
- BARBERGER, Nathalie, Michel Leiris. *L'écriture du deuil*, Paris, Éd. Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 1998, 290 p.
- BARIL, Cindy, « Entre le Même et l'Identique : trauma, répétition et autofiction dans l'œuvre d'Annie Ernaux », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2004, 166 p.
- BARRY, Aboubacar, *Le corps, la mort et l'esprit du lignage. L'ancêtre et le sorcier en clinique africaine*, Paris, Éd. L'Harmattan, coll. « Santé, sociétés et cultures », 2001.
- BAUDRILLARD, Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « NRF », 1976.
- BELLE-ISLE, Francine, « 'Tu es (tuer) mon amour', de Louis (Althusser) à Hélène. Le non-lieu impossible d'une mort rêvée », in *La mémoire inventée*, sous la direction de Caroline Désy, Sylvie Boyer et Simon Harel, Montréal, Cahiers du CELAT, 2003, p. 77-87.
- BERRY, Nicole, *Anges et fantômes*, Toulouse, Éd. Ombres, coll. « Soupçons », 1993.
- BIZOUARD, Élisabeth, *Le cinquième fantasme : auto-engendrement et impulsion créatrice*, Paris, PUF, 1995.
- BLANCHOT, Maurice, « Regards d'outre-tombe », in *La part du feu*, Paris, Éd. Gallimard, 1949.
- BOLTANSKI, Luc, *La condition fœtale. Une sociologie de l'engendrement et de l'avortement*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « NRF/essais », 2004, 420 p.

- BOLZINGER, André, « Manœuvres autour d'un cas. À propos de *Marguerite ou l'Aimée de Lacan* », in *L'Évolution psychiatrique*, 1992, no 1, 57, 1992, p. 111-125.
- BOURRAT, Marie-Michèle, « Le développement et la naissance de l'identité de l'enfant suivant », in *Mort subite du nourrisson : un deuil impossible?*, Paris, Éd. P.U.F., coll. « Monographies de la psychiatrie de l'enfant », 1996, p. 177-226.
- , « Reconstruction psychanalytique des effets à long terme de la mort d'un frère ou d'une sœur », in *Mort subite du nourrisson : un deuil impossible?*, Paris, Éd. P.U.F., coll. « Monographies de la psychiatrie de l'enfant », 1996, p. 253-276.
- BOYER, Sylvie, « Occuper le lieu de l'autre : rivalité amoureuse comme miroir d'un lien sororal dans *L'occupation* d'Annie Ernaux », in *Territoires féminins*, sous la dir. de Sylvie Mongeon, Montréal, Cahiers du CELAT, 2006, p. 193-213.
- , « Capter l'ombre du néant », in *Spirale*, no 205, novembre-décembre 2005, p. 34-35.
- , « Par delà le récit autobiographique? », in Dossier « Autour du récit », préparé par Danielle Fournier et Stéphan Gibeault, *Spirale*, no 194, janvier-février 2004, p. 10-11.
- , « La mort aux origines », *Spirale*, no 177, mars-avril 2001, p. 26.
- , « De la naissance posthume ou l'auto-biographie en tant que « Mémorial des limbes » (Leiris et Anzieu) » in Simon Harel, Alexandre Jacques et Stéphanie St-Amant (dir.), *Le cabinet d'autofictions*, Montréal, *Les Cahiers du CELAT*, UQAM, octobre 2000, p. 45-66.
- , « Portrait d'un homme du siècle », in *Spirale*, no 160, mai-juin 1998, p. 10.
- , *L'inscription vestimentaire comme support identitaire dans l'œuvre autobiographique de Michel Leiris*, Mémoire présenté en Études littéraires à l'UQAM, mai 1997, 118 p.
- BRUN, Jean, *La nudité humaine*, Québec, Éd. Beffroi, 1987.
- BRUNETIÈRE, H., « Leurre de naissance. L'enfant de remplacement », in *Informations psychiatriques*, 1, 1990, p. 39-42.
- BRUSSET, Bernard, « Le lien fraternel et la psychanalyse », in *Psychanalyse à l'Université*, Paris, 1987, 12, 45, p. 5-41.
- BUR, V., « L'enfant suivant. Le déroulement de la grossesse », in *Mort subite du nourrisson: un deuil impossible?*, Paris, Éd. P.U.F., coll. « Monographies de la psychiatrie de l'enfant », 1996, p. 151-156.

- CAIRNES, Lucille, « Annie Ernaux, Filial Ambivalence and *Ce qu'ils disent ou rien* », in *Romance Studies*, Swansea, Wales, 1994, no 24, p. 71-84.
- CARDINAL, Jacques, « L'abîme du rêve. Enfants de la folie et de l'écriture chez Michel Tremblay », in *Voix et images*, « Rêver l'enfance. Littérature et psychanalyse », présentation de Jacques Cardinal, vol. XXV, no 1, 1999, (73), p. 74-101.
- CHAMOULA, César, « Le noyau traumatique dans l'activité paranoïaque-critique de Salvador Dali », in *Psychanalyse à l'Université*, Mars 1983, no 30, p. 291-303.
- _____, *Salvador Dali et son secret de création : le noyau traumatique dans l'activité paranoïaque critique*, Thèse de III^e cycle de psychanalyse et de psychopathologie, Paris, 1982.
- CHIANTARETTO, Jean-François, *De l'acte autobiographique. Le psychanalyste et l'écriture autobiographique*, Paris, Seyssel, Éd. Champ Vallon, coll. « L'or d'Atalante », 1995, 293 p.
- _____, (Sous la direction de), *Écriture de soi et narcissisme*, Paris, Éd. Érès, coll. « Actualité de la psychanalyse », 2002, 142 p.
- _____, (Sous la direction de), *Écriture de soi et trauma*, Paris, Éd. L'Anthropos, 1998, 284 p.
- _____, (Sous la direction de), *Écriture de soi et psychanalyse*, Paris/Montréal, Éd. L'Harmattan, coll. « Psychanalyse et civilisations », 1996, 283 p.
- _____, « Freud auto-biographe ou l'autobiographie par excès », in *Le Coq-Héron*, « Littérature personnelle et psychanalyse », no 126, 1992.
- CICCONE, Albert, *La transmission psychique inconsciente*, Paris, Éd. Dunod, 2000, 204 p.
- CLANCIER, Anne, « De la psychocritique au contre-texte », in *Le Coq-Héron*, « Littérature personnelle et psychanalyse », no 126, 1992, p. 40-47.
- CLICHE, Anne Éline, « Jusqu'à la fin de tous les temps ou le souvenir d'enfance (*Satan Belhumeur* de Victor-Lévy Beaulieu », in *Voix et images*, automne 1999, vol. XXV, no 1 (73), p. 37-59.
- _____, « Présentation », *Protée*, « La transmission », vol. 20, no 1, 1992, p. 7.
- CONSOLI, Silla, « L'enfant-cicatrice », in *Revue freudienne*, vol. 13, no 32, 1983 (décembre), p. 21-41.
- CRAMER, Bertrand, « Deuil, réincarnation et naissance. De l'autre côté du roman familial », (p. 87-98), in *Le nouveau roman familial ou on te le dira quand tu seras plus grand*, Paris, Éd. ESF, coll. « La vie de l'enfant », 1984, 143 p.

- DADOUN, Roger, « s'O. », in *Corps écrit*, « L'origine », no 32, Paris, Éd. PUF, 1990.
- DAYAN, Maurice, (dir.), *Trauma et devenir psychique*, Paris, Éd. PUF, 1995.
- DELASSUS, Jean-Marie, *Le génie du fœtus. Vie prénatale et origine de l'homme*, Paris, Éd. Dunod, coll. « Enfances », 2001.
- DELVAUX, Martine, *Histoires de fantômes : spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporaines*, Montréal, Éd. Les Presses de l'Université de Montréal, 2005, 226 p.
- _____, « Annie Ernaux : Écrire l'Événement », in *French Forum*, vol. 27, no 2, printemps 2002, p. 132-148.
- DE MIJOLLA, Alain, *Préhistoires de famille*, Paris, Éd. Presses Universitaires de France, coll. « Le fil rouge », 2004.
- _____, *Les visiteurs du moi. Fantômes d'identification*, (1981), Paris, Éd. Les Belles Lettres, 1986, 223 p.
- DE MIJOLLA-MELLOR, Sophie, *Le besoin de savoir. Théories et mythes magico-sexuels dans l'enfance*, Paris, Éd. Dunod, coll. « Psychismes », 2002.
- DE MIJOLLA-MELLOR, Sophie, « Survivre à son passé », in *L'Autobiographie. Vŕ rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*, Paris, Éd. « Les Belles Lettres », 1988, p. 101-128.
- DENIS, Geneviève, « États passionnels », in *Spirale*, Montréal, no 190, mai-juin 2003, p. 8-9.
- DEPIERRE, Marie-Ange, *Paroles fantomatiques et cryptes textuelles*, Seyssel, France, Éd. Champ Vallon, coll. « L'Or d'Atalante », 1993, 248 p.
- DERRIDA, Jacques, *Genèse, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*, Paris, Éd. Galilée, 2003, 100 p.
- _____, *Sauf le nom*, Paris, Éd. Galilée, 1993, 115 p.
- _____, *Spectres de Marx*, Paris, Éd. Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993.
- DEVEREUX, Georges, *De l'angoisse à la méthode*, Paris, Éd. Flammarion, 1980.
- DOUBROVSKY, Serge, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », in *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*, Paris, Éd. PUF, coll. « Perspectives critiques », 1988.
- _____, *Fils*, Paris, Éd. Galilée, 1977.
- _____, « L'initiative aux maux », in *Cahiers Confrontation*, no 1, 1979.

- DUMAS, Didier, *Hantise et clinique de l'Autre*, Paris, Éd. Aubier, coll. « La psychanalyse prise au mot », 1989, 254 p.
- EIGUER, Alberto, *Clinique psychanalytique du couple*, Paris, Éd. Dunod, coll. « Thérapie », 1998, 185 p.
- EIGUER, Alberto et al., *Le générationnel. Approche en thérapie familiale psychanalytique*, Paris, Éd. Dunod, coll. « Inconscient et culture », 1997.
- ERNAUX, Annie, *Entretien* réalisé par Catherine Argand, *Lire*, no 284, avril 2000.
- _____, « Vers un je transpersonnel », in *Autofictions & Cie*, RITM, 6, Université Paris X, 1993, p. 219-221
- FÉDIDA, Pierre, *L'absence*, Paris, Éd. Gallimard, 1978.
- FÉDIDA, Pierre, GUYOTAT, Jean, *Actualités transgénérationnelles en psychopathologie*, Paris, Éd. G.R.E.U.P.P, coll. « Psychiatrie et psychanalyse », 1986, 189 p.
- FÉDIDA, Pierre, GUYOTAT, Jean et al, *Généalogie et transmission*, Paris, Éd. G.R.E.U.P.P, 1986, 186 p.
- FREUD, Sigmund, « Deuil et mélancolie », in *Métapsychologie*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Idées », 1971, p. 147-174.
- _____, « Le roman familial des névrosés », in *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Éd. PUF, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1990, 306 p.
- _____, *Totem et tabou*, Paris, Éd. Payot, 1984, 186 p.
- GAGNON, Madeleine, « La guerre ou la mort dans le désir », in *Spirale*, dossier « La guerre du monde », no 190, mai-juin 2003.
- GAYARD, Sophie, « Une écriture secrète », in *Le Coq-Héron*, « Transmission et secret », Paris, no 169, 2002.
- GÓMEZ MANGO, Edmundo, *La mort enfant*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « NRF », 2003.
- GREEN, André, « La mère morte » in *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Éd. Minuit, coll. « Critique », 1983.
- GUEDJ, Nicole, « La place du chercheur. Son rôle thérapeutique », in *Mort subite du nourrisson: un deuil impossible?*, Paris, Éd. P.U.F., coll. « Monographies de la psychiatrie de l'enfant », 1996, p. 67-94.
- GUILLAUMIN, Jean (dir.), *Corps création: entre lettres et psychanalyse*, Paris, Éd. Presses universitaires de Lyon, 1980, 278 p.

- GUYOTAT, Jean, *Mort, naissance et filiation; études de psychopathologie sur le lien de filiation*, Paris, Éd. Masson, coll. « Médecine et psychothérapie », 1980, 171 p.
- _____, « Recherches psychopathologiques sur la coïncidence mort-naissance », in *Psychanalyse à l'Université*, no 27, 7, juin 1982, p. 463-476.
- HANUS, Michel « Objet de remplacement. Enfant de remplacement », *Revue française de psychanalyse*, 1982, no 6, p. 1133-1147.
- _____, *La pathologie du deuil*, Rapp. Cong. Psychiatr. et Neur. Langue fr. (Rouen), Paris, Éd. Masson, 1975.
- HAREL, Simon, *Un boîtier d'écriture. Les lieux dits de Michel Leiris*, Montréal, Éd. Trait d'union, coll. « Spirale », 2002, 146 p.
- _____, *L'écriture réparatrice. Le défaut autobiographique (Leiris, Crevel, Artaud)*, Montréal, Éd. XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1994, 231 p.
- _____, « L'excessive pudeur », in *Le Coq-Héron (Littérature personnelle et psychanalyse)*, numéro dirigé par Jean-François Chiantaretto, no 126, octobre 1992, p. 48-56.
- _____, « Passer au rang de père... », in *Protée*, « La transmission », vol. 20, no 1, hiver 1992, p.9-18.
- _____, *Le récit de soi*, Montréal, Éd. XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1997, 250 p.
- HAVERCROFT, Barbara, « Auto/biographie et agentivité au féminin dans « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » d'Annie Ernaux », in Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis (dir.), *La francophonie sans frontière. Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Paris, Éd. L'Harmattan, 2001, p. 517-531.
- HOLLIER, Denis, *Les Dépossédés*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Critique », 1993.
- _____, « La poésie jusqu'à Z », in Denis Hollier, *Les dépossédés*, Paris, Éd. de Minuit, 1993.
- JAMIN, Jean, *Les lois du silence. Essai sur la fonction sociale du secret*, Paris, Éd. Maspero, coll. « Dossiers africains », 1977, 134 p.
- _____, « Présentation », in *Journal 1922-1989 de Michel Leiris*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « NRF », 1992.
- JONES, E., « Le fantasme du renversement de l'ordre des générations », trad. fr., in *Théorie et Pratique de la psychanalyse*, Paris, Éd. Payot, 1969, p. 372-377.
- JOSEPH, Sandrina, Thèse de doctorat : *Objet de mépris, sujet de langage : l'injure performative et la construction du sujet féminin chez Annie Ernaux*, Suzanne Jacob,

Violette Leduc et France Théoret (2000-2005, dirigée par Barbara Havercroft. Université de Toronto).

KAËS, René, « Le pacte dénégatif dans les ensembles transsubjectifs », in Missenard et al., *Le Négatif, figures et modalités*, Paris, Éd. Dunod, p. 101-136.

KAËS, René, et al, *Transmission de la vie psychique entre générations*, Paris, Éd. Dunod, 1993.

KAËS, René, et al., *Les voies de la psyché: hommage à Didier Anzieu*, Paris, Éd. Dunod, coll. « Psychismes », 1994, 544 p.

KAUFMANN, Vincent, « Payer de sa personne. Leiris entre Rimbaud et Mallarmé », « Michel Leiris », in *Littérature*, octobre 1990, no 79.

KRISTEVA, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio », 1987, 265 p.

LACAN, Jacques, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, (1932), Paris, Éd. Le Seuil, 1980, coll. « Points », no 115.

LAMONTAGNE, Marie-Andrée, « Le grand frisson des petites gens », in *Spirale*, dossier « Les variables de l'amour », Montréal, no 198, septembre-octobre 2004.

LE BOT, Marc, « L'enfance », in *Corps écrit*, no 32, « L'origine », Paris, Éd. PUF, 1990.

LECARME, Jacques, LECARME-TABONE, Éliane, *L'autobiographie*, Paris, Éd. Armand Colin/ Masson, 1997.

LECLAIRE, Serge, *On tue un enfant*, Paris, Éd. du Seuil, 1975, 136 p.

LEDOUX-BEAUGRAND, Évelyne, *De l'écriture de soi au don de soi : les pratiques confessionnelles dans La honte et L'événement d'Annie Ernaux*, Montréal, Institut de recherches et d'études féministes, coll. « Cahiers de l'IREF », no 12, 2005, 139 p.

LEGENDRE, Pierre, *Fabrique de l'homme occidental*, Mille et une nuits-ARTE, 1996.

_____, *L'inestimable objet de la transmission : étude sur le principe généalogique en Occident*, Paris, Éd. Fayard, 1985, 407 p.

LEGENDRE, Pierre, PAPAGEORGIOU-LEGENDRE, Alexandra, *Filiation. Leçons IV, suite 2, Fondement généalogique de la psychanalyse*, Paris, Éd. Fayard, 1990.

LEJEUNE, Philippe, *L'autobiographie en France*, Paris, Éd. Colin, 1971.

_____, *Lire Leiris, autobiographie et langage*, Paris, Éd. Klincksieck, 1975, 192 p.

- _____, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points-Essais », 1996, 381 p.
- LENOIR, Frédéric, DE TONNAC, Jean-Philippe (dir.), *La mort et l'immortalité. Encyclopédie des savoirs et des croyances*, Paris, Éd. Bayard, 2004, 1685 p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Les structures élémentaires de la parenté*, (1947), Paris, Éd. Mouton/ Maison des Sciences de l'Homme, 1967, 581 P.
- MAERTEN, Jean-Thierry, *Ritologique 5. Le jeu du mort. Essai d'anthropologie des inscriptions du cadavre*, Paris, Éd. Aubier Montaigne, 1979, 278 p.
- Magazine littéraire*, « Dossier : Michel Leiris », Paris, no 302, septembre 1992, p. 14-69.
- MARTY, François, « Autobiographie et autoengendrement », in *Le coq-Héron (Littérature personnelle et psychanalyse)*, Jean-François Chiantaretto (dir.), no 126, octobre 1992, p. 73-81.
- MAVRIKAKIS, Catherine, « La transmission immaculée », in *Protée (La transmission)*, vol. 20, no 1, hiver 1992, p. 38-42.
- MAZET, Philippe, LÉBOVICI, Serge (sous la dir.), *Mort subite du nourrisson : un deuil impossible?*, Paris, Éd. P.U.F., coll. « Monographies de la psychiatrie de l'enfant », 1996, 372 p.
- MERCIER, Jacques, « Journal intime et enquêtes ethnographiques. Les traverses éthiopiennes de Michel Leiris », in *Gradhiva*, no 16, 1994, p. 29-42.
- NACHIN, Claude, *Les fantômes de l'âme*, Paris, Éd. L'Harmattan, 1993.
- PAPIN, Chantal, « Les interactions », in *La mort subite du nourrisson : un deuil impossible?*, Paris, Éd. P.U.F., coll. « Monographies de la psychiatrie de l'enfant », 1996, p. 157-176.
- PAPIN, C., HÉBERT, M., « Perte et deuil » in *La mort subite du nourrisson : un deuil impossible?*, Paris, Éd. P.U.F., coll. « Monographies de la psychiatrie de l'enfant », 1996, p. 109-150.
- POITRY, Guy, *Le Tombeau de Michel Leiris. Essai sur le jeu de la totalité et de la dualité dans l'œuvre de Michel Leiris*, PUM, 1995.
- PONTALIS, Jean-Bertrand, *L'enfant des limbes*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio », 2000.
- _____, « Michel Leiris ou la psychanalyse sans fin », in *Après Freud*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Idées », 1968, p. 313-335.
- POROT, Maurice, *L'enfant de remplacement*, Montréal/Paris, Éd. Sciences et Culture / Éd. Frison-Roche, 1994, 246 p.

- _____, « Les enfants de remplacement : Stendhal ou l'homme aux pseudonymes », in *Annales médico-psychologique*, no 8, 149, 1991, p. 682-686.
- POROT, Maurice, VEYRAT, J.-G. « L'enfant de remplacement — Victor Hugo, le cas « Aimée » de Jacques Lacan », in *Annales médico-psychologique*, no 6, 1990, p. 589-592.
- POROT, Maurice, COUADAU, A., PLÉNAT, M., « Le syndrome de culpabilité du survivant », in *Annales médico-psychologique*, no 3, 1985, p. 256-261.
- POZNANSKI, « The replacement child. A saga of unresolved grief », in *Journal of Pediatrics*, 81, 6, 1972, p. 1190-1193.
- RACAMIER, Paul-Claude, *Antœdipe et ses destins*, Paris, Éd. Apsygée, 1989.
- RAND, Nicholas, *Le cryptage et la vie des œuvres*, Paris, Éd. Aubier, coll. « La psychanalyse prise au mot », 1989, 180 p.
- RANK, Otto, *Le traumatisme de la naissance : influence de la vie prénatale sur l'évolution psychique individuelle et collective*, Paris, Éd. Payot, 1990, 240 p.
- RICHELLE, Marc, « Autobiographie d'Anzieu » in *Psychologues de langue française : Autobiographie*, Richelle et al., Paris, Éd. PUF, 1992, 360 p.
- ROBERT, Marthes, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Éd. Grasset, 1972.
- ROBIN, Régine, *Le golem de l'écriture : de l'autofiction au cybersoi*, Montréal, Éd. XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1997, 302 p.
- ROCHE, Anne, « Trous de mémoire », in *Le Coq-Héron*, « Littérature personnelle et psychanalyse », no 126, 1992.
- ROSOLATO, Guy, « Le non-dit », in *Nouvelle revue de psychanalyse*, no 14, 1976, p. 5-26.
- ROUDAUT, Jean, *Une ombre au tableau*, Rennes, Ubacs, 1988.
- ROUDINESCO, Élisabeth, *La bataille de cent ans. Histoire de la psychanalyse en France*, Tome 2, Paris, Éd. Le Seuil, 1986, p. 124-136.
- ROUSSEAU-DUJARDIN, Jacqueline, « Roman familial, écrits autobiographiques et insertion dans le temps », (p. 235-248), in *Écriture de soi et psychanalyse* (sous la direction de Jean-François Chiantaretto), Paris/ Montréal, Éd. l'Harmattan, coll. « Psychanalyse et civilisations », 1996.
- SANDRETTO, Jean, « Une naissance qui n'est que mort », in *Topique, revue freudienne*, vol. 19, no 43, 1989 (mars), p. 85-100.
- SAVÉAN, Marie-France, « Dossier » in *La place*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio Plus », 1997, p. 113-155.

- SCHNEIDER, Monique, *Le trauma et la filiation paradoxale : de Freud à Ferenczi*, Paris, Éd. Ramsay, coll. « Psychanalyse », 1988, 362 p.
- SERMET, Joëlle de, *Michel Leiris, poète surréaliste*, Éd. Presses Universitaires de France, coll. « PUF écrivains », 1997.
- SIBONY, Daniel, *Jouissance du dire : nouveaux essais sur une transmission d'inconscient*, Paris, Éd. Grasset, coll. « Figures », 1985, 401 p.
- _____, « Trauma, symptôme et création », in *Les carnets de psychanalyse*, dossier « Traumatisme et violence », no 12, 2002.
- SLOTERDIJK, Peter, *Bulles. Sphères 1*, [1998], Paris, Éd. Pauvert, coll. « Philosophie », 2002.
- SMIRNOFF, Victor N., « Le squelette dans le placard », in *Nouvelle revue de psychanalyse*, no 14, 1976, p. 27-53.
- STEIN, Conrad, *L'enfant imaginaire*, Paris, Éd. Denoël, coll. « L'Espace analytique », 1987, 381 p.
- _____, « À qui revient la paternité de l'œuvre élaborée dans la situation analytique, au patient ou au psychanalyste? », in *Interprétation*, « Le père », vol. 3, nos 1 et 2, janvier-juin 1969, p. 90-111.
- TESONE, J.E., « L'inscription transgénérationnelle du désir parental dans le choix du prénom de l'enfant », in *Neuropsychiatrie de l'Enfance*, 36 (11-12), 1988, p. 503-513.
- TISSERON, Serge, *Du bon usage de la honte*, Paris, Éd. Ramsay, 1998.
- _____, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, (1996, Les Belles Lettres), Paris, Éd. Flammarion, 1999.
- _____, *Secrets de famille mode d'emploi*, Paris, Éd. Ramsay, 1996.
- TISSERON, Serge et al., *Le psychisme à l'épreuve des générations, clinique du fantôme*, Paris, Éd. Dunod, coll. « Inconscient et culture », 1995, 183 p.
- TOMATIS, Alfred, *La nuit utérine*, Paris, Éd. Stock, 1981.
- TONDEUR, Claire-Lise, « L'Enfance chez Annie Ernaux (Des Armoires vides au Journal du dehors) », *Cincinnati Romance Review*, vol. 14, 1995, p. 157-163.
- _____, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review*, vol. 69, no 1, octobre 1995, p. 37-44.
- TOUBIANA, Éric, *L'héritage et sa psychopathologie*, Paris, Éd. PUF, coll. « Voix nouvelles en psychanalyse », 1988, 158 p.
- THUMEREL, Fabrice (sous la direction de), *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, Paris, Éd. Artois Presses Université, 2004, 276 p.

URBAN, H., « L'enfant remplaçant », in *Neuropsychiatrie de l'Enfance*, 1989, 37 (10-11), p. 477-484.

VACQUIN, Monette, *Main basse sur les vivants*, Paris, Éd. Fayard, 1999.

VILAIN, Philippe, « Annie Ernaux : l'écriture du "don reversé" », in *LittéRéalité*, automne-hiver, vol. 2, no 10, 1998, p. 61-72.

_____, *Défense de Narcisse*, Paris, Éd. Grasset, 2005, 234 p.

_____, « Le sexe et la honte dans l'œuvre d'Annie Ernaux », in *Roman 20/50*, no 24, décembre 1997, p. 149-164.

ZEMPLÉNI, Andras, « La chaîne du secret », in *Nouvelle revue de psychanalyse*, no 14, 1976, p. 313-324.